محمد عبد المعطى حجازى

الكـــروان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هل يسمعون سوى صدى الكروانِ ،
صوتًا يرفرف فى الهزيع الثانى،
قمرٌ سجينٌ فى الدجُنَّةِ
أو ملاكٌ فوق أجداث الخليقة نافخٌ فى الصورِ
أو فجرٌ جنينٌ بازغٌ
فى الصمت ، ينظر قسرة الأكوانِ

لملك لكْ لكْ :
لملك لكْ لكْ :

صوتٌ يجيءُ من البدايات السحيقة ساطعًا

مترامياً فوق الخِضمِّ الغيهبيِّ

تجيبه أصداؤه ويجيبها

فكأنَّ نجمًا قد تنزَّل من سماواتٍ

يمجدُ فى المرايا عُرْيَهُ

والكائنات غريقةٌ فى لحظة الرؤيا

كأنَّ الكونَ يولد من جديدٍ .

كانت الروحُ اختلاجاتٍ تراود نفسها فى الطينة الأولى

وكان الشكلُ وردًا فى سحاب قاتم

أو أنَّه الوجهُ الذى سيظلّ محتجبًا

لتفتّر الورودُ عن ابتسامته

وكان اللهُ والشيطانُ يصطرعانِ !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الملكُ لكْ لكْ !

الملك لكْ لكْ !

صوتٌ يجيء من النهايةِ ناسخًا هذا الزمانَ

فكلُّ شيءٍ باطلٌ

ما كان من بشرٍ، ومن شجرٍ، ومن بنيانِ

فنِيَت ، وهذا الليلُ ليس بفانِ

لُججٌ من الظلمات تعلو لُجّةً من فوق أخرى

فالمدينة لم تكن أبدًا

ولم يكن النهارُ سوى سرابٍ

والمنازلُ أسْدَفَتْ حتى تساوت بالقبورِ

ونحن لم نزرع ولم نحصدْ

ولم نولد ولم نُدفنْ

ولم نشرب من الزِّقِّ الروىَّ صبوحَهُ وغَبوقَهُ

لم نختلس من ساقيات الحانِ

قُبلاً مُجنَّحةً ،

ولم نعقد لأبدان على أبدانِ !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الملكُ لكْ لكْ !

الملك لكْ لكْ !

اشربوا للردَى، وكُلوا للردَى

فالوليمةُ ما أوْلَمَ القبرُ للدودِ من لحمنا ودمانا غدا

والحياةُ! انظروا للظلالِ، وقولوا : سُدَى !

لم نكن غيرَ ظِلٍّ على حائطٍ صَعَدَا

ثُم دبَّ دبيبًا ، وأدركه الوقتُ فارتعدا

وانتهى بدَدَا

نحن يا سيِّدى لم نكن أبدا

أبدًا أبَدَا

الملُك للكْ للكْ !

الملك للكْ للكْ !

من أين ياتى كُلُّ هذا الموتِ ؟

أىُّ خطيئةٍ عمياء لوَّثت المدينةَ

فاستحقَّت أن تُعاقَبَ بالظلامِ السرمدىِّ

تعيشه والشمس طالعةٌ

تُزَفُّ له ، وتُنحب منه نسلاً شَائهًا

وجهٌ ولا عينانِ

وفمٌ ولا شفتان

لغوٌ ولا لغةٌ

وأشعارٌ بلا معنًى ولا ميزانِ

وتأوُّهاتُ أسرةٍ بجلاجلٍ وخلاخلٍ

ويقال تلك أغانى

ومعابدٌ للاّتِ والعُزَّى على أقداسِ أخناتونَ

تُفترع العذارىَ فى محاربها،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويُذبح صقرُ أوزوريسَ،
يستقوى الخَصىُّ بلحمه والزانى!

المُلك لكْ لكْ !
المُلك لكْ لكْ !

وأنا وأنتَ هنا على أطلالِها
شيْخان مغتربانِ
وأنا وأنتَ الشاهدانِ على المدينةِ وهى تغرقُ
لاهُتافكَ دافعٌ عنها ، ولا أحزانى
وهى التى سقطت،
فليس خلاصُها إلاّ شهادتها على الإثم الذى اقترفته،
حينئذٍ ستعبر عالمَ الموتى
ويشرق من جديد وجهُها
وتعودُ للدوران

المُلك لكْ لكْ !
المُلك لكْ لكْ !

وأظلُّ أدفع هَذه الظلماتِ عن روحى
وأنظر فى السماءِ ،

أشيم برقاً علَّهُ الشمسُ التى انحدرت
ومازالت تجدِّف فى الدجى للضفة الأخرى
وتسحق هامة الشيطانِ

أو أن يكون بُراقُ حُورسَ نازلاً
من جنة الفردوس ألوانًا على ألوانِ

وكانَ يُنبوعا تفجرَّ فى جدارِ الليل من ألقٍ نقِيٍّ
يشبه النورَ الذى نمشى به فى الحُلمِ
أو هو روحنا
فوق السرير ترفرفُ ساهرةً على الجثمانِ
أو عُريُنا المنسى ينهض فجأةً فى شاطىء بناء
ويدعونا إليه دعوةَ الغرقانِ
«هل يسمعون سوى صدى الكروانِ»
«صوتا يرفرف فى الهزيع الثانى»

المُلك لكْ لكْ !
المُلك لكْ لكْ !

المُلك للإنسانِ !
المُلك للإنسانِ !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصطفى ناصف

الفهم حاسة أخلاقية

- ١ -

يلاحظ الأستاذ العقاد أن الفهم ليس بالعمل اليسير. وربما قرن بين كلمة الفهم وكلمة الإصغاء. وليس الإصغاء المقصود عملا عضويا. بل هو احتشاد وإخلاص وضرب من التفانى. هذا التفانى الذى لا يميل إليه «الجمهور». الجمهور أو الشعب لا يحب «الإصغاء»، ولا يريد أن يخرج على ضرب من الذوق العام. وقد يكون تحليل هذا الذوق مفيدا فى عصرنا هذا الذى يكثر فيه اللهو أو اللغو والمجانة، ويعتد هذا الذوق بنفسه حتى يصعب عليه «الإصغاء» إلى المرشدين المهذبين. وربما اتسعت المسافة بين الجمهور والخاصة. وربما اتهمت الخاصة الجمهور أو الشعب بما يشبه الجهل وسقم الإدراك.

وإلى جانب النزعات الشعبية هناك خطر ثان يتهدد الفهم هو الحرية بمعناها الساذج، فكل إنسان اليوم يحب أن يكون وحدة قائمة بذاتها منفصلة بدخائلها، لها حقوقها وعليها واجباتها، لا شأن لها بأحد، ولا شأن لأحد بها. ومعناها الساذج كذلك أن تكون أنت مستقلا بهمومك وأشجانك وغير متصل بهم إلا فيما يتعلق بمنافعك وأعمالك، فليس ما ينوبك أو ينوبهم إلا سرا مقفلا تطويه الصدور. فالإنسان على هذا النحو معزول، والعزلة أثيرة لديه. وليس أدل على ذلك من أن الحديث بين الناس كثيرا ما يكون لغطا تنقضى به الساعات وتوصل به فترات اللعب والسرور.

وبعبارة أخرى تقتضى الحرية الساذجة والشعبية السائدة إطارا معلوما قوامه الأندية والمجالس والكتب والصحف، وفى هذا الإطار يكثر الترديد، وتبطل الحاجة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى مشقة الفهم، وأدوات التعاطف. ليس بغريب إذن أن يتوارى التعاطف، ويتوارى احترام شجون النفس وأحاديثها الباطنة. وليس بغريب أيضا أن يقول العقاد إن الحرية والشعبية تفهمان بطريقة خاصة لا تشجع على الحياء اللازم للفهم، وتصبغ الفهم المفضل - مع الأسف - بصبغة تلائم ضوضاء الفتنة. فكل ما يعقله الجمهور أو يعلق به من هذا الباب. وتصبح الرزانة مكروهة، ويستحيل الفهم والتقدير إلى صورة من العربدة والسكر. وهما لفظان قاسيان، ولكن العقاد معلم جاد لا يخشى اللوم. فالجمهور يحول كل ما يلقفه أو يفهمه إلى صورة بعيدة عن الرزانة والحياء، ويصبغ كل شئ بصبغة الفتنة والضوضاء.

هذا بعض تشخيص الأستاذ العقاد لأزمة الفهم فى عصرنا. هذه الأزمة العميقة التى تتمثل فى الولع المنتشر بعوامل التثبيط والركود. وباسم الحرية والشعبية يندر أن تجد صورة الفهم الذى يبعث على الحث والنشاط، وينفصل الفهم عن القيم المرجوة، فإذا رأيت المثابرة والثناء نادرين، وإذا رأيت العفة والحياء والرزانة والجد النبيل مفقودا بين الأكثرين فاعلم أن هناك خطأ أساسيا فى الفهم. ومن ثم كانت الاتجاهات النفسية والأخلاقية دليلا واضحا على مزايا الإدراك وعيوبه، وسوف نعنى هنا بوجه خاص ببعض طرائف هذه الملاحظة. فالناس يضن بعضهم على بعض بالثناء. والثناء حاجة أساسية إذا غابت دل ذلك على غيبة الفهم الناضر بوجه من الوجوه. وكلمة الثناء تعنى العطف أو التعاطف. والعقاد عاش حياته يتأمل هذا التعاطف وثمراته فى تحليل الشعر وفهم الشخصية على السواء. عاش العقاد يربط بين التعاطف والفهم بطريقة لا تخفى على من يتأمل وحدة نتاجه المتشعب. لنقل إن العقاد مولع ببحث عقبات الفهم. وعقبات الفهم جزء أساسىّ من حركة النهضة.

إذا غاب التعاطف وجدت الميل المشهور إلى المقارنة. يقول العقاد أكثر الناس يلومون زيدا لأنه لايكتب مثل عمرو، ويلومون عمرا لأنه لا يكتب مثل زيد. الناس يقرأ بعضهم بعضا قراءة غريبة، لا يشقون على عقولهم، ولا يألفون شخصية الكاتب وأسلوبه ونظرته إلى الحياة. وواضح أن الإلف شئ أكبر من القراءة السريعة، أكبر من الأفكار السابقة والنزوات التى تتطلع إلى الإشباع. الإلف خروج من عالم ضيق مقرر، وجهد مبذول فى الحساسية والإدراك والتعاطف.

ومغزى ذلك أن الشعبية والحرية مسئولتان عن شر غير قليل. الإلف ضرورى من إجل الفهم، الإلف يعنى أنك تقرأ النص والسلوك أكثر من مرة، أنك تعطل وقتا ما قد يعنّ لك أول وهلة، أنك تعطى للنص أهمية، أنك تصمت لا تتساءل أو لا تتعجل السؤال. الإلف يعنى إلى جانب ذلك أنك مستعد للثناء لأن الثناء هو تخطى العقبات الشخصية والآراء المعوقة من أجل المشاركة فى عالم من حقه أن يظفر بالرعاية والعناء.

ويشرح العقاد معنى السؤال أو النقد فى هذا الجو، فليس النقد هو أن تطلب منى أن أكتب مثل غيرى من الناس. النقد هو أن ترى المؤلف قد تجاوز عقله أو شخصيته فى هذا الموضع أو ذاك. هذا هو احترام الشخصية الفردية الذائع فى نتاج العقاد.

الفهم إذن يرتبط فى فلسفة العقاد بنوع من السخاء أو السماحة. وليست السماحة هى إضفاء المناقب بلا حساب. السماحة هى التقدير. والتقدير هو الماء والغذاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للإنسان. التقدير بهذا المعنى علامة الفهم، وعون عليه. بين الفهم والتقدير علاقة جدلية رائعة يحب العقاد الإشارة إليها بين حين وحين. وليس للحوار أية قيمة ما لم يكن مشفوعا بهذا الثناء الباطنى، لا يمكن أن نثق بفهم لا يرى الكلمة الطيبة وإن كانت مستترة فى ركام كثير. الفهم باختصار حاسة أخلاقية.

لا يمكن أن نحدد طبيعة الفهم بمعزل عن علاقة اجتماعية ناضجة. وفى هذا الضوء يقول العقاد إن الفهم مجاذبة بين النفوس التى تفهم طبيعة الكاتب فهم وفاق أوفهم خلاف. فالخلاف إذن مشروع فى إطار الألفة أو العطف. وبيان ذلك يسير. ويجب على كل حال أن نسأل عن الغاية من الخلاف ماهى؟ الغاية من الخلاف هى أن يوقظ الناس قوى الناس وملكاتهم، وأن يعين أحدنا الآخر على عرفان نفسه والإخلاص لسريرته. فليس المقصود إذن هو محض الثناء والإعجاب، وليس الثناء بالمعنى المتبادر مطلوبا فى كل أوان. ولكن المطلوب فى الوفاق والخلاف التشجيع والتوليد. العقاد واضح كل الوضوح فى أن الفهم حاسة خلقية.

- ٢ -

إن الإنسان لا يفهم إلا من خلال الحوار. والنص نفسه لا وجود له بمعزل عن قارئ أو قراء. النص غير المقروء إن صح هذا التعبير مغلق فى غلافه يحتاج إلى من يفتحه على النصوص، أو يصله بها. والاتصال كلمة مهمة تعطى للخلاف على الخصوص وظيفة اجتماعية. الفهم كله يمكن أن يقال فيه إنه اتصال. والاتصال بطبيعته جدل أساسى بين الوفاق والخلاف، أو جدل بين الإعجاب والإنكار. وعلامة الفهم الأولى هى حركة العودة والذهاب بين الفرد والمجتمع أو بين النص وسائر النصوص.

ويمثل العقاد للعجز عن الفهم برسول أرسل إلى الملأ فذهب إلى حيث لا يرجع أو يرجع مثقلا بالخيبة والكنود. الفهم جدل الاتصال. والاتصال بحث عن التوافق والاختلاف. يتصل النص بسائر النصوص التى توافقه فنعرفه، ويتصل بما يخالفه فنسبر قوته. فهم النص إذن مرانة تحييه وتستجيشه وتنقذه من شلل البطالة والجمود.

لكننا لا نصبر على القراءة، ولا نألف النصوص، أولا نألف عيوبها كما نألف حسناتها. نحن نكبر ما نسميه الحسنات إكبارا غريبا لأننا نكبر ما نسميه باسم التوافق. والفهم فى أشد الحاجة إلى أن نألف ما يخيل إلينا أنه عيب. ليس هناك ميزان مطلق. الميزان المطلق لا يعدو أن يكون نوعا من الأثرة وضيق الأفق وتجاهل بعض الإمكانيات. إن الفهم جدل مرة أخرى بين الحسنات والعيوب، أوبين التوافق والتخالف. ولا سبيل إلى هذا الجدل إلا إذا ألفنا ما نختلف معه. الفهم يعطى الحق والكرامة للعيب، لكنه يطالب بالأمانة له. ومن حق كل جوانب التفكير أن تحيا، ومن حقها أن تتآزر، لنقل إن العيب من حقه ألا يستهان به وألا يقاس بغيره من الحسنات. الفهم بعبارة أخرى بحث عن حرية، وبحث عما نسميه بعبارة حادة باسم النقائص. ولسنا نطلب من الفهم أن نكون ملائكة. نحن بشر نسعى إلى المتعة ببشريتنا.

وبعبارة ثانية إن النص لا يكون كاملا أبدا. النص حركة بين قوى مختلفة، وعلينا أن نرضى بخيرها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وشرها، وعلينا أن نترقب آياتها وزلاتها، وعلينا أن نكشف ما يسر بنفس الحماسة التى نبديها فى الكشف عما يسوء. لنقل إن النص مجموعة قوى يؤيد بعضها بعضا ويناوئ بعضها بعضا. والمناوأة آية الفهم النبيل.

إن الناس يفهمون الخطأ فهما مسرفا. ما أكثر ما قيل فى تاريخ النقد عن الأخطاء. ما أكثر المداد الذى أريق فى البحث عن العيوب. وما أقل ما نتحرى العيوب كما نتحرى لوازم الأصدقاء لنعبث بها فى براءة وإشفاق. «الخطأ» إذن مفهوم يحتاج إلى تصحيح. مثل الخطأ الذى تقف عنده مثل اللازمة المضحكة من صديق. أتراك تعامل هذه اللازمة فى غير ابتسام والتذاذ.

لقد قال العقاد إن الفهم اتصال بين الناس. والاتصال إطار من القبول أو إطار من الخلاف والقبول يتحاوران يتعابثان ويتخاصمان، ولكننا فى كل حال لاننسى أننا أمام إطار، وأمام بحث عن اتصال. ليس ثم اتصال خال من الثغرات. الثغرات ركن أساسى من الاتصال، على هذا تفهم، وعلى هذا تقبل.

إن الفهم على هذا النحو ينطوى على النقد والانتقاء. لقد عبرنا بلفظ الجدل عن النقد، ويجب علينا أن نحرص على فهم الانتقاء لقد ساعدتنا الأخطاء التى طال علينا سوء فهمها أو سوء تقديرها إلى تجاهل أثرها فيما نرجوه فى بعض اللحظات. ومن حق الخطأ أن يَدِلَّ علينا لأنه أداة فى تكوين الانتقاء ومن حق الانتقاء أن يتواضع قليلا لأنه نتاج هذه الأخطاء.

ويظل العقاد مؤمنا بأن الفهم جدل، فإذا شعرنا أن الجدل هش أو ضعيف كان ذلك آية على خلل فى الفهم. وبعبارة أخرى إن الفهم هو استنقاذ للإنسان من غمار المتشابهات والنكرات. وجدل الفهم هو مانسميه أحيانا باسم حفظ المزايا أو تخليد النماذج أو تنويع الصفات. فالمزايا أو الصفات لا سبيل إلى استيعابها بمعزل عن الحوار، والمزية ليست خلقا من عدم، المزية هى حيوية الجدل ذاته، والنموذج الحى لا يستبعد تماما ما دونه من النماذج. وحين نرى الأشياء الدارجة بلا زيادة ولا تجميل لا يفوتنا أن الرؤية ذاتها ليست من الدارج المألوف.

أريد أن أستأذن القارئ مرة أخرى فأكرر أن العقاد كان يرى الفهم حوارا بين الرفض والقبول، وأريد أن أستشهد قبل الوقوف بمثل يروقنى ويغرينى بأن أقراه مرة بعد مرة. وقف العقاد وهو يكتب فى صحيفة يومية عند صورة فتاة حزينة على قبر صديق فقيد. ويتجلى موقف العقاد هنا فى مواضع متعددة لا فى موضع واحد، فقد حرص على أن ينشر الصورة حتى يشرك القارئ فى المتعة ومتابعة التأملات بطريقة حية.

وحرص العقاد على أن يرفع الصورة من خلال متابعة مزاياها، وحرص على أن يقلب أذواق الجمهور، وأن يعبث بهذه الأذواق، وأن يهذبها ويرشدها. وعندما بلغ العقاد الغاية من التعاطف أو نفاذ الفهم سأل الفتاة الحزينة إلى أين. إلى القبر فى هذه المسوح وفى هذه الكآبة، وفى هذا المحيا الوضىء؟ وخاطبها فقال عليك يابنية سمة الملاحة، وفيك مرتغب يا بنية للراغبين، ووراءك الدنيا يا بنية تفيض بالأفراح والأطماع، ويتسابق فيها المتسابقون على إرضاء الجميل، وتضحك لها الرياض عن نضرة الريحان، وتطلع عليها الكواكب باللمح والابتسام، وتنشدها الصوادح أناشيد الحب والرجاء، وأنت زينة من زينتها، تهجرينها كلها، وتدبرين عنها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلها، وتقبلين على هذه الحجارة المركومة فوق ذلك الجسد المحطوم؟.

نعم، لوتصغى الأشباح إلى الناظرين لقد كان يسبق إلى ذلك الشبح أننى أعجب له هذا العجب، وأناجيه هذه المناجاة. ولقد كان لعله يقول وهو يجيب جواب الأشباح.

إن من يذكر لينسى، وأى ذاكر لم ينس الدنيا وما فيها حين يقبل على الذكرى. وأى ذاكر لا ينسى الدنيا حين يرجع عما حوله إلى غابر كان حوله يوما ثم طواه الزمان طى الفناء. ألا إنها هى الذكرى، ألا وإنها هى أعلى من الدنيا، وهى أعلى من الرياض والكواكب والأناشيد، وهى أعلى من الإنسان، بل هى أعلى من صاحب الذكرى لو عاد من غابره المطوى إلى جوار الحياة.

لا أظنك غافلا عن شاعرية العقاد التى لا تفارقه فيما نسميه النقد والفهم، ولا أظنك ترتاب فى أن حظ الشعر من فهم الشعر والفن حظ مقسوم لا يأتيه الريب.ومن الباحثين من يرى أن تحليل النص الأدبى والخاطرة الشاعرة يتداخلان. ومن ليس له حظ الشاعر من الخيال والقبول والتعاطف فاته عمق الفهم.وربما استحالت هذه الفقرات إلى أدب رائع ينافس العمل الفنى من بعض الوجوه، ولا تحسب عليها هذه المنافسة بل تحسب لهادون غلو أو مجاملة.

ولا أظنك غافلا عن موقف الرفض الذى شاء العقاد أن يسميه باسم المناجاة ليشعرك أنه مصر على تمازج الرفض والقبول، ولا أظنك غافلا عن الإجابة التى تخيلها، والدفاع الحلو عن نسيان الدنيا، وإعلاء الذكرى فوق الجمال والنشيد وفوق الإنسان وفوق الصديق الفقيد.

وما يزال فى هذه الذكرى حتى يفصل بينها وبين هذا الصديق . فالذكرى فى نفسها مثل يتسامى على كل صديق. هذا مثل من الجدل أو الحوار الذى أقامه العقاد ليشرح هيكل الفهم وتوزعه بين ما يشبه النقيضين. فى هذا الحوار يظهر لنا العقاد اكتمال الصورة، وما يبعثه الاكتمال من سؤال. وتبدو الصورة أجل من أن تسمى بالكلمة السيارة المخدوعة كلمة الاستغراق. فالاستغراق ليس آية الفهم ولا آية النضج ولا علامة الاتصال. من يستغرق لا يفهم. هذا ما أرى العقاد يقوله بأساليب مختلفة فى مواضع مختلفة. السؤال عنصر أساسى فى الفهم. ولكل سؤال جواب. ولكنك إذا نظرت مدققا فى هذا الجواب رأيته قد استحال إلى سؤال. واقرأ قوله على الخصوص ألا إنها هى الذكرى... أعلى من الإنسان، أعلى من صاحب الذكرى لو عاد. هذه عبارة ظاهرها التقرير، وفى جنباتها تشيع حرارة السؤال. الفهم فى خاتمة المطاف هو العثور على السؤال الذى يحتاج إلى جواب، ويسمو فوق كل جواب.

- ٣ -

التعاطف جهد مبذول. وقد ينظر المرء فى وقتين مختلفين إلى عمل فنى واحد، فإذا هو اليوم غير ما كان بالأمس، وإذا بهما عملان اثنان عملتهما قدرتان، وتمثلت فيهما نفسان أو قريحتان. والمعول فى هذا، أكثر الأحيان، على أطوارالنفوس وبدوات الأذواق أو سوانح الفكر. المعول على نمو حاسة التعاطف. العمل الفنى يحتاج إلى طور نفسىّ ملائم. والتقدير الصحيح لا يتهيأ لنا إلا مع المشابهة فى النظرة والمقاربة فى الإحساس،

فلا نقول ثمة إن الإعجاب متهم الاستحسان، ممزوج بالغرض والمحاباة، بل نقول إننا كنا أقرب إلى الفهم والتقدير، فرأينا من الأثر الفنى ما لسنا نراه فى غير تلك الحال.

ولكن كثيرا من القراء يظنون أن الحياد مفتاح صالح، والحياد كلمة موهمة تستعمل فى غير مجالها، وقد يراد بالحياد أن تسمح بالابتعاد عن خواطر الفنان، وأن تبقى على تباين الجو الذى صنع فيه العمل والجو الذى ينظر إليه فيه. وهذا أولى بأن يكون حجة على خطأ الحكم وصعوبة الإدراك، وأننا كنا محرومين من ذلك التهيؤ الذى لا غنى عنه فى كل تقدير يتصل بالخيال والشعور. التهيؤ تخلية وتحلية بعبارة القدماء. وما يخطر للنفس وهى مشرفة على جانب السماحة والرضى غير ما يخطر لها وهى مشرفة على جانب التبرم والأسى.

وخليق بالقارئ اليقظ أن يذكر هذه الملاحظة، وكل باب من أبواب النفس يستثنى كل طارق عليه إلا ذلك الطارق الذى يليق به التقدم إلى ذلك الباب. فهناك على الطريق مرحب موكل باللقاء والتمييز يأذن للخواطر المدعوة، ويصدف عن خواطر التطفل والفضول. وإنها لفاتحة تبتدىء ثم تطرق اللواحق على وتيرتها، ثم ماهو إلا أن تجوز الطارقة الأولى، وتأخذ مكانها حتى تفرغ النفس لضيوفها التى تفد عليها رتلا بعد رتل من حيث فتحت لهم هى باب القبول.

وخلاصة هذا أن القراءة عمل شاق يصطبغ لا محالة بصبغة القارئ من بعض النواحى، ولكن هذا لا يعنى أن نترك لأنفسنا العنان لنعجب بشئ مما يروقها فحسب، فالقراءة استخلاص لشىء من نفوس الناس يختلط بشىء من نفوسنا. وهذا هو الاتصال. وإذا كانت هذه العبارة يسيرة فإنها مفيدة لأنها خليقة بأن تهدينا إلى الفروق بين الإضفاء والكشف. وإنها لمرانة ذكية مقتدرة أن نفطن إلى تسرب حركة عقولنا حين نقرأ، وأن نفطن إلى ما نبذل من عناء فى سبيل مقاومتها حتى يتيسر لنا الإصغاء، ونوقن أننا أمام إنسان مختلف له حق الوجود، وحق الخلاف. لا شك أن الاتصال ينطوى على الشعور بالمغايرة، وأن الإطار المشترك مصنوع من وفاق وخلاف. وخليق بنا أن نرتاب إذا رجحت كفة الاتفاق بأكثر مما ينبغى حتى ينطمس معلم التباين والتمايز.

القراءة المتعاطفة تسمح بإبراز معالم الخلاف، ولا خير فى قراءة تخيل إلينا أننا نواجه ما نعرف، وأننا قد وجدنا أفكارا ومشاعر كامنة فى عقولنا، أتيح لها أن تظفر بالتعبير والإخراج.ولنفرض أننا أمام صورة فتاة حزينة على قبر صديق فقيد، لن يكفى لمواجهتها أن تقول إن الصورة تبعث الجو الخاشع أو تعطش الأرواح المنسية إلى نفوس أحبابها. كل عام يتخصص فى هذه الحياة.

إن مخاطر القراءة كثيرة، ولا يكفى أن نلح على التعاطف مجردا، فالتعاطف أنماط بعضها فوق بعض. وكثير من الأنماط يستحق التعقيب. ذلك أن الإنسان تصنعه أعراف وتقاليد واستجابات مخزونة جماعية، قل أن يخلص من آثارها، هذه الاستجابات تعوقنا عن الفهم والتقدير. والفن أوضح ما يكون فى الزراية الغامضة وغير الغامضة بالمألوف والمعتاد، وما نسميه أحيانا باسم بداهات النفوس.

وقد درج كثير من القراء على أن يتصوروا حقائق النفوس قوالب محفوظة تعرف، ما خالفها أنكروه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبعبارة أخرى إن الطرق المألوفة فى اكتساب التجارب والتعليم لا تذكى فى عقولنا أن كل شىء نسبى، وأننا لا نعرف شيئا قط إلا بالنسبة إلى غيره، هذه حقيقة علمية وحقيقة شعرية أو خيالية. ولكننا غالبا لا نفيد مما نعلمه أو لا نذكره. وقد امتلأ ديوان النقد العربى القديم بتخطئة الشعراء فى معانيهم لأن النقاد يتصورون الخطأ المزعوم تصورا خاطئا إن صح هذا التعبير،ولأنهم لا يتساءلون عن «حدود» كل خاطرة، بل يسارعون إلى تصور غريب يسمونه باسم الفطرة أو يرونه فهما مشتركا عاما لا يجوز الريب فيه.

ذات مرة قرأ ناقد هذه الأبيات:

لا تخش إلحافا عليك فما نرى
ضوء النهار يزيد فى الإلحاف
فامنح قليلك كل حين منحة
يبق الكثير وراء الاستنزاف
لا تبذلن لنا جميع رجائنا
فتذودنا عن غيثك الوكاف
من يمنح الشئ الذى ما بعده
منح يكن كالمانع الصداف

قال الناقد إن الشاعر يخرج من الشاعرية والعشق إلى الفلسفة والزهادة، أليس أقرب إلى الفطرة أن يقول الأستاذ العقاد فى موضع آخر:

كن لقلبى بعض يوم وليكن
كل يوم لك صبحا ومساء
أيها المعطى غدا من سعة
أعط إذ أنت ملىء بالعطاء
إنما اليوم لنا مثل غدٍ
وغد ياصاحبى اليوم هباء

وربما كان كثير من القراء يسرفون فى استعمال لفظ الفطرة، أو يعجزون عن ملاحظة التنوع الهائل الذى يتمتع به الشعر، أو يقارنون ويدأبون على المقارنة دون فطنة إلى بعض مخاطرها. وربما أضرت المقارنة، وربما خيل إلينا أن هناك «قوالب مطلقة» وكلما جاء الشاعر بغير ما يتوقع القراء أنكروه، وعلمّوه - فى زعمهم - ما يتعفف هو عن تعلمه واتباعه. ولكن تاريخ النقد الأدبى هو تاريخ المجادلات المتعلقة بالأذواق، أو تاريخ العجز عن التفرغ للشعر، العجز عن تخلية العقول من معوقات كثيرة.

ولدى العقاد أمثلة غير قليلة يضر بها لهذا العجز المرتبط بما سميناه من قبل باسم الاستجابات المخزونة. وقليل من الناس يرتابون فى هذه الاستجابات، فهى عندهم معالم الطريق وأضواؤه، أو هى خلاصة خبرات متراكمة. ولذلك كانت القراءة وماتزال أمرا عسير المنال.

يا للسماء البرزة المحجوبة
أعجب ما أبصرت من أعجوبة
تروعنا أنجمها المشبوبة
تهولنا قبتها المضروبة
كأنها الهاوية المقلوبة
كأنها الجمجمة المنخوبة
تهمس فيها الذكر المحبوبة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالخيال الذى يحلق بصاحبه فى أجواز الفضاء فى ظلمة الليل وسكونه لا يليق به بعد ذلك أن يراها كالهاوية المقلوبة، ثم لا يقنع بهذا وصفا فيراها كالجمجمة المنخوبة، وليست الجمجمة المنخوبة إلا عظمة مظلمة ضئيلة.

يقول العقاد: ولو تذكر الصديق أن السماء تروعنا وتهولنا، ولا نقول إنها تسرنا وتبهجنا لتذكر أيضا أن أشبه شىء بالروعة والهول هو وقفة الإنسان حين ينظر متهيبا على حافة الهاوية، وأن فراغ السماء المظلم الرهيب - وفيه النجوم - كفراغ الجمجمة التى تخيفنا وتهمس فى نفوسنا بالذكر المحبوبة، أو تخيفنا لأنها تهمس فى نفوسنا بتلك الذكر، وهى على تلك الحال الموحشة، وليست الجمجمة عظمة ضئيلة، ولكنها أهول خواء فى الدنيا لأنه خواء الرأس الإنسانى، وما فيه من فكر ورجاء، ومشاهد وعوالم، وهى أهول من السماء والنجوم، لأن السماء والنجوم بعض ما تهمس به من ذكر الحياة.

وخليق بنا أن نقول هنا إن الجمجمة المنخوبة كأى شئ آخر ينظر إليها من وجهات متعددة، وأن اعتبارها عظمة ضئيلة لا يعدو أن يكون دفاعا جماعيا متوارثا ساذجا عن الحياة. وخليق بنا لو أردنا أن نتعمق مشكلات الفهم أن ندرس الاستجابات المتراكمة فى العقل العربى، وأن نفرغ لها فاحصين، وأن نأخذ نماذجها من الشعر والنثر والقص والرحلة والفلسفة جميعا بنسب متفاوتة.

قصةالاستجابات المخزونة قصة متشعبة:

رب طفل قد ساخ فى باطن الأر

ض ينادى أمى أبى أدركانى.

وفتاة هيفاء تشوى على الجمر

تعانى من حره ما تعانى

وأب ذاهل إلى النار يمشى

مستميتا تمد منه اليدان

تأكل النار منه لا هو ناج

من لظاها ولا اللظا عنه وان

قرأ بعض الأدباء هذه الأبيات، ثم قال حبذا هى لولا «تمد منه اليدان» فهذه شهد الله من ضرورات النظم لم يكن للشاعر بها يدان.

قال العقاد حبذا هذه الضرورة التى وفقت حافظا لخير ما يقال فى هذا الموقف، فلو أنه استطاع أن يقول يمد اليدين لما أتى بشىء ، ولهمد فى البيت معنى الهول الذى يطالعك من قوله «تمد منه اليدان»، فإن بناءها على المجهول يريك أن الأب المروع لم يكن يدرى ما يصنع، وأنه ذاهل عن وعيه، فيداه تمتدان من غير شعور ولا فهم لمعنى حركاته ووجهة خطواته. وعندى أن كلمة «تمد أو تمتد» فى مكانها هذا أبين عن هول الزلزال من الأبيات الأربعة وما فيها من نار تأكل، وأرض تنفغر، وأصوات تصيح. وهذا توفيق إذا جاء به الشاعر عن قصد فهو براعة، وإذا جاء به عن غير قصد فهو إلهام.

ولنقرأ بعد هذه الفقرة ملاحظة العقاد الرائعة: إن كان فى هذه الأبيات ما يؤخذ على حافظ فليس هو تلك الضرورة السعيدة وإنما هو اتهام للرحمة الإنسانية قد تنطوى عليه أبياته، وقد يبدر من بعض الشعراء والكتاب على غير نية، فقد أراد الشاعر أن يمس فينا كوامن الإشفاق، فوهم أننا لا نرثى المنكوبين إلا إذا كانوا طفلا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صغيرا يشفق عليه كل مشفق أو فتاة هيفاء يحزن الناس عليها للجمال لا للرحمة، أو أبا ينظر الناس بعينيه إلى أطفاله المفقودين، ويحسون معه بحنينه المستطار.

وليس يحتاج المرء إلى كبير حظ من الإنسانية ليأخذ بيد الطفل الصغير، ويتفجع للفتاة الهيفاء، ويأسى لمصاب الأب الثاكل. لئن كان حافظ قد صدق الوصف، وأبلغ فى الصدق، وأفلح فى تنبيه الشفقة، وبسط الأيدى بالمعونة لقد كان يبلغ المدى فى الإحسان لو أنه استمد الوصف من حاسة عزيزة وقدرة فنية تنتزعان من الزلزال صورة منكوب غير عزيز على النفوس، بل صورة حيوان هائم فى تلك القيامة، فتهبانه من الشعر مالم يوهبه من عفو الرحمة، وتفيضان عليه من الجمال والمودة مثل ما أفاضته الطبيعة على الطفل المهجور، والفتاة الهيفاء، والوالد المرعوب، ونشعر حين نقرأ الوصف أن جمالا أعلى من جمال الطفولة والملاحة والأبوة يرتقى بنا إلى ذلك الأوج الرفيع. وذاك هو جمال العبقرية التى تعرف العطف حيث لا يعرفه سائر العاطفين.

ولكنَّ مُثُلَ العطف الجماعية المستقرة فى الأذهان هى مثل الطفل والهيفاء والأب المحزون. يعول عليها حافظ، ولا يأخذه فيها ريب، ولو قد فطن حافظ إلى أن الشاعر يخالف أكثر مما يوافق، وأنه يبحث عن فردية تعتق نفسها من أسر هذه المثل لكان له شأن ثان. ولكن الشعر فى أذهان كثيرين ديوان عام. ومن شأن هذا الديوان أن يعزز - واعيا أم غير واع - عراقة الجماعة الممثلة فى الطفل والأب والفتاة. الجماعة التى اشتملت على كل البواعث المرجوة، وهى بواعث الحفاظ وتخليدها، والأب راع للحياة قد هدده الموت الظالم، وما يزال يتشبث بالحياة فى قول حافظ تمد منه اليدان.

هذه نماذج استجابات وقرت فى الأذهان منذ زمن بعيد، وظلت مبهمة حتى كشف عنها العقاد بعض الغطاء. ولو ذكرت الجمجمة المنخوية فى المثال الذى ضربه العقاد من شعره لرأيت آثار الاستجابة نفسها، آثار إجلال الحياة على حساب الموت. ولم تستطع الاستجابات المخزونة أن توقر الموت وتجله ممثلا فى الجمجمة الموحشة. كان تحليق الخيال يراد به قريب من ذاك المعنى الذى يحاول العقاد أن يخلص من وطأته. وبعبارة ثانية كانت الاستجابات الجماعية المتعارفة تنظر إلى الموت بمنظار الضرورة لا بمنظار الحرية التى ظل العقاد طوال حياته ينقب فى صورها ومعانيها.

كان العقاد رحمه الله يريدنا أن نفطن إلى أن الشعر ثقافة تعين أو تعوق. ولم يستطع أحد أن يمضى فى هذا الطريق البكر الواعد بأخطر النتائج. وظل درس الشعر أمرا يحتاج إلى إعادة نظر جوهرية حتى نعرف حقائق نفوسنا، ما كان منها عونا لنا وما كان محتاجا إلى العبث أو التغيير. وما يزال درس الشعر أقرب إلى عناية يعوزها التوجيه.

ولا أخفى على القارئ أنى مولع بقراءة العقاد وتعقبه للوراثات البعيدة التى يظن أنها من الفطر السليمة أو يظن أنها عمد للتفكير ترسخه وتؤصله.

ولنقرأ معا آخر الأمر مثلا آخر خفيا من أمثلة هذه «الاستجابات المعوقة»

وقانا لفحة الرمضاء واد
سقاه مضاعف الغيث العميم
نزلنا دوحله فحنا علينا
حنو المرضعات على الفطيم

وأشـــــربنـا علـى ظمـــــأ زلالا

ألـذ مـن المـدامـــــــة لـلـنـديم

يصـــد الشـــمس أنـى واجـــهـــتنا

فـيـحـجـبـهـا، ويأذن للنسـيم

يروع حـصـــاه حـــالـيـــة العـــذارى

فـــتلمس جـــانب العـــقـــد النظيم

فـهـذه أبيـات من الشـعـر الرائق يتسق لهـا حـسن الصياغة وبساطة الأداء، إلا بيتا واحدا منها يتطرق إليه اللعب.. قل أى الأبيات الخمسة هذا البيت المعيب لا تجد إلا القليل يوافقونك على أنه هو البيت الأخير. والقارئ تبادره منه صورة العذراء الحالية، وهى فى جمال الذعر والدلال، فيسرى إلى نفسه سرور هذا المنظر الجميل، ويخلط بين هذا السـرور و بين سـرور الوصف والمعنى الأصيل. وإنما مثله فى هذه الخديعة مثل من يشترى الجوهر المزيف بثمن الجوهر الصحيح لأنه ينظر على العلبة صورة عذراء فاتنة. فجمال العذراء الذى تعرضه عليه العلبة شىء حسن، ولكنه إذا حمله على أن يقبل الجوهر المزيف بثمن أعلى من ثمنه المعروف فهو مخدوع فيه، ومأخوذ بحيلة لا يؤخذ بها لو أنه فرق بين اللباب والغشاء.

الشاعر هنا يحتال مثل هذه الحيلة فى تزييف معناه، ويشغلنا بصورة العذراء الحالية عن حقيقة الوصف الذى يراد فى هذا المقـام. فـهـو يصف واديا رويا يقى من الرمضاء بنسيمه البليل وماثه العذب ودوحه الظليل، فلا يكفيه هذا الوصف الذى هو حسب كل محب للطبيعة مشغوف بجمالها الساذج الغنى عن التزويق والتزوير حتى يجعل حصباء الوادى كاللؤلؤ والمرجان ساقطا من عقد منظم.

ولا يكفيه هذا حتى يكون العقد فى جيد حسناء، وتكون هذه الحسناء عذراء، ولا يكفيه هذا حتى يلعب أمامنا لعبته التى تعوزها الأناقة والكياسة، ويغشنا بها غشا محروما من لباقة الحركة وخفة المداراة، فنحن أولا لا نعجب بالحصى فى الوادى الظليل لأنه كاللؤلؤ أو المعادن النفيسة، ولكننا نعجب به إذا استحق الإعجاب لأنه الحصى الذى يحسن فى موضعه. ولو كان أبعد الأشياء عن مشاكلة اللآلئ والمعدن النفيس.

ومع هذا لا نرى ضيرا فى تشبيه الحصى بالدر المنثور. ولا نريد أن نقول إن الشاعر إنما التفت إلى الحصى هنا ليذكر الدر والعقود لا لأنه أعجب به وتنبه لحسنه، وراه وسما متمما لمياسم ذلك الوادى الذى وصف أدواحه وظلاله، ونعم بمائه وهوائه.

ولا نريد أن نقول إن بعض الشعراء قد جروا على أن يكون كل منظر من المناظر التى يصفونها مشاكلا لشىء من النفائس القيمة والأعلاق الغالية، فالأرض مسك، وعنبر، والحصباء در وجوهر، والشجر زبرجد، والماء بللور إلى آخر هذه الأوصاف المحفوظة والأمثال السائرة. لا نريد أن نقول هذا، ولا نأبى أن يكون الشاعر صادقا فى التفاته إلى الحصى مريدا لذكره، متعمدا لوصفه.

ولكننا إذا لم نقل هذا فـأى ذوق سليم تغـيب عنه الشعوذة فى حكاية العذارى يمثلهن لنا الشاعر مروعات لأنهن ينظرن إلى الأرض، فيسرعن إلى لمس جوانب العقد مخافة أن تكون الحصباء من سمطها المبدد وجوهرها المنثور. وأى شعوذة هذه التى تلمح فيها التمويه بارزا من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المبدأ إلى النهاية، فنخدع للمشعوذ لأننا أغمضنا أعيننا وأوصدنا آذاننا، وأنكرنا الحس والعقل لا لأنه بهر العين وضلل الآذان، وخلب الحواس والعقول. فالصورة التى عرضها علينا الشاعر غريبة عن أصل المعنى، كاذبة كل الكذب. ولا فضل فيها للبراعة والطلاوة، وقبولها على أنها معنى صحيح كقبول الجوهر الكاذب إكراما لصور العذارى الحاليات على العلب المزخرفة.

وقد قرأت هذا التقويم مرات متتاليات ومتفرقات، وما أزال أرانى فى حاجة إلى أن أقراة وأتملى فيه حساسية العقاد بجمال الذعر المنتشر فى كثير من النماذج حتى صح أن يقال إنه راسخ فى العقول. وكان العقاد موفقا فيما أظن حين قال إن أكثر القراء يظنون البيت الخامس واسطة العقد وبيت القصيد. فأكثر القراء يرثون هذه الحساسية التى يدعمها الجنس المستور أو غير المستور. وما يزال فريق كبير من القراء يعجبون بشعر لأحمد شوقى يصف فيه قصور أنس الوجود حيث يقول إنها أشبه بعذارى سابحات فى الماء، وقد أبدين بعض أجسادهن الغضة البضة. وكثيرا ما يفتننا الشعراء باستثارة غامضة لأحاسيس الجنس التى ترقق القارئ الجائع الذى يأتيه منظر المرأة من حيث لا يحتسب؛ فيخيل إليه أن الجنس عالم مسحور. وخليق بنا إذن أن نصدق العقاد حينما ينبهنا إلى تخييلات الحاجات الأولية التى تلعب بالعقول. ولو قد كان هناك إشباع طبيعى لما عرفنا كيف يكون لمثل هذه الصور بريق متداول بين القراء.

وربما توهم الشاعر وقد ذكر الظل والماء والنسيم أنه بحاجة إلى إثارة تعفيه من شبه الراحة الراكدة فقدم عذراء فاتنة هبطت فى الوادى، وأصابتها الحيرة، وأصبحت محتاجة إلى من يأخذ بيدها أو يطمئنها على حبات العقد النظيم. وربما كان هذا كله قريبا من حلم يقظة يتوهم فيه المرء ما يحتاج إليه محققا بين يديه.

والمهم أن العقاد يشير فى تعليقه إلى ضروب الاستجابات المتوارثة، ومحبة المعادن النفيسة والجواهر الثمنية. وقد اجتمع للعذراء فتنة ثانية هى فتنة الكنز الذى يتراءى فى حلم ثان يكمل الحلم السابق ويزيده جاذبية. عذراء فاتنة من ناحية وجواهر ثمينة من ناحية. وربما سخر الدر لخدمة هذا الجنس المسحور.

ما من شك فى أن العقاد كان يرى فهم الشعر محتاجا إلى مطالعات وملكات وثقافة عميقة، أى أن الشعر العربى القديم يجب أن يقرأ فى ظل ثقافة حديثة. وبعبارة ثانية يجب أن يتم تفسير التراث وتقويمه من خلال خلق جديد.

تمتع العقاد بخصلتين: التعاطف الذى أعانه على الترجمة الشخصية بطريقة غير مسبوقة يشبع فيها إعجابه بالخصائص الإنسانية العالية ولغة القيم الوجدانية على حد تعبيره. والخصلة الثانية هى الشعور العميق بعقبات هذا التعاطف أو الحاجة إلى إنضاجه، ومن ثم دعا بأساليب مختلفة إلى إقامة صرح جديد للفهم يليق بنهضة الشعور بالحرية والتطلع إلى ثقافة إنسانية أفضل. كان العقاد داعيا إلى بلاغة ثانية.

ما أكثر الجهد الذى بذله العقاد على الخصوص. كان العقاد يخاطب المجتمع من خلال الصحافة لا من خلال معهد أو جامعة. ولكن العقاد استطاع دون مبالغة أن يرفع أفق الصحافة، أن يغرس اتجاها عاما، أن يهذب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ضمير القارئ، أن يلفته إلى جمال الحياة من خلال الفن والشعر.

ولم يبق لدى الآن إلا أن أنقب فى بعض مـــا ترك العقاد. كان العقاد يعى طبيعة العقبات أو طبيعة الآراء العامة التى تحول دون نمو الفهم وشفاء النفس. وكان قادرا على أن يحول المسائل الصعبة الباردة إلى قضايا دافئة يستطيع القارئ العام أن يشارك فيها، وأن يعالجها معالجة ذاتية.

والذين يقرءون هذه الآراء، ويتصورون أن العقاد مهموم بتلخيص بعض المقالات فى علم الجمال والنقد مخطئون بعض الخطأ. العقاد مهموم بأن يجعل ما يعرض له جزءا من ضمائرنا، ضمائر القراء العاديين. ومن أجل ذلك ينفعل حين يتحدث، ويوجز، ويعرف ما ينبغى أن يحذف، وما ينبغى أن يثبت، يعرف كيف ينقل الأفكار إلى دنيا التجربة والممارسة والضمير.

كان العقاد يقول إن عامة القراء يتصورون شئون الجمال بمعزل عن الصدق والحقيقة. وربما وجدنا بعض الخاصة ينزعون هذا المنزع، فكيف يغرى العقاد القارئ بالتخلى عن هذا الرأى. إن العقاد يعرف الألفاظ التى تتدافع فى العقل مرتبطة بالصدق أو يعرف الألفاظ التى تتدافع مرتبطة بالكذب أو الغش أو الإثم. ويبدأ الحجاج وقد استثارك بهذا المعجم.

العقاد فى خطاب القارئ العام يعرف أن المقام لا يتيح الدخول فى متاهة تعريف الصدق والحق والجمال. العقاد مهموم بتغيير اتجاه القارئ أو تغيير تعامله مع الظواهر والنصوص والتجارب بوجه عام. هذا شئ يجب ألا ننساه. العقاد ينطلق من عقائد القراء. والقراء منهم من ينخدع بما يبرق فى النظر أو ما يطن فى السمع، فليتقدم العقاد إذن إلينا كى نراجع بعض ما يحدث فى عقولنا، بعض استجاباتنا.

لقد توارث القراء الذين يتناولون الشعر والأدب أن هناك فرقا بين العبارة المحكمة والعبارة الجميلة. وما يزال غير قليل من القراء يقيمون هذا الفرق. جمال العبارة فى ناحية وحقيقتها أو إحكامها من ناحية ثانية، الجمال مرتبط فى عقول كثير من القراء بشىء من المبالغة. ماأكثر ما حدثنا العقاد أننا نكره المبالغة ونحبها، نهجم عليها نظراً وندافع عنها فى قرارة نفوسنا. هذه مسألة شغلت العقاد الذى يريد أن يصحح استجابات الجمهور. العقاد فى كثير من كتاباته يقول لنا إننا مقيدون لا أحرار. يقيدنا ذوق عام شبه موروث. لنلاحظ مرة أخرى أن العقاد سوف يحيل الآن إلى فكرته المحبوبة عن الحرية. ولكن العقاد لا يعرّف، العقاد يعانى أو يجرب ويتقرب إلى الحوافز والبواعث، ويفاضل بينها العقاد يقول إننا ظللنا وقتا طويلا نعجب بالعقبات، أدخلنا العقبات فى مفهوم الجمال، فانهال علينا سوء الظن أو الخطأ أو الاستجابة غير السليمة. العقبات تعبد أحيانا فإذا استولت على نفوسنا خيل إلينا أن الحقيقة على مبعدة. وتلتقى المبالغة مع العقبة. والمبالغة نفسها صورة من صور العقبات. ولكن كلمة المبالغة لطول إلفها فقدت أو قللت من الشعور بالتجاوز. استعملنا الكلمة كثيرا فأصبح الشعور بالتجاوز هادئا أكثر هدوءا مما ينبغى. أما كلمة العقبات فكلمة حية فى مجتمع يبحث عن الحرية. ولذلك ينبهنا العقاد كثيرا أن كراهة العقبات تبدأ من تعاملنا مع اللغة. نحن نتعامل مع عقبات، نجلها أكثر مما ينبغى، وبعبارة أخرى نحن نقع أسرى الكذب دون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أن نشعر. لا شيء يشي بالكذب من قريب. ولكن العقاد الحاد لا يفتأ يذكرنا بأننا على مقربة من ذلك.

اقرأ عبارة حرة لا تستوقف الحس ولا تعطل التفكير والخيال. عبارة تطلق النفس في هوادة. عبارة تساق بطريقة يسلس معها الشعور بالسماحة والاسترسال. هذا منبت الحقيقة أو الصدق أو السماحة. والعقاد يعرف أن هذه الألفاظ جميعا تتداخل فيما بينها. يعلم العقاد أن الكاتب لا يستطيع أن يعبر عن جمال عبارة دون استعمال ألفاظ ذات طابع أخلاقي.

على هذا النحو كان العقاد يؤمن أن حب الحرية ينشأ في أحضان استعمال اللغة. ولكن العقاد لا يمل من أن يردد ما يكتنف هذا الحب من عقبات.

ما هذه العقبات العالقة في عقولنا؟ حياتنا مرهقة من بعض النواحي، أو كانت يوما ما مرهقة، وتوارثنا هذا الرهق. ولذلك أخذنا نميل جيلا بعد جيل إلى تمثيل ما يُعنت الحواس. ونحن نعلم أن الكتابة محاكاة وتخييل، ولذلك يصبح هذا الإعنات ضربا من اللعب من ناحية وضربا من التوقير غير المباشر من ناحية ثانية.

ما أكثر ما نبه العقاد إلى أن استعمال اللغة يجب أن يحكم عليه في ضوء التأثيرات العصبية ما لها وما عليها. هناك تأثيرات أقرب إلى الرعنات أو الإزعاج أو العقبات. وهناك تأثيرات أقرب إلى النشوة والطلاقة والارتياح. يطلب إلينا العقاد أن نصنف اللغة من هذه الناحية صنفين كبيرين. في أحد الصنفين تخدم الألفاظ المعنى وتريك إياه ولا تريك نفسها، وفي الصنف الثاني تستوقفك الألفاظ وتحجب عنك المعنى.

إن الناس يتصورون الاستجابة الصحية تصورا حسنا، ولكن تقاليد أو مواريث تجعلهم يتجاهلونها إذا تعاملوا مع اللغة.

على هذا النحو يقرب العقاد مسائل القراءة واللغة من القارئ، ويجعل الأدب مسئولا عن تغذية الاستجابات الأساسية أو الحاجات الثانية التي هي فوق الحاجات أو القيود الأولى.

لكن القارئ العام ظل وقتا غير قصير يأخذ أمر الشعر مأخذا سهلا، يفرق على الدوام بين التسلية والفائدة، ويفرق بين الخيال والجد والصحة. والناس إلى وقتنا هذا لا يحاسبون الشاعر على ما يقول ويوسعون له في الترخيص لأنه شاعر.

والحقيقة أن العقاد كان يعلم أن الأدب الرديء أوسع انتشارا من الأدب القيم، وأن الناس يقللون من شأن الأدب واعين أو غير واعين، ومن ثم يتيحون للأدب الرديء ما لا يتيحونه لأنفسهم في واقع الحياة. وبعبارة أخرى حارب العقاد مفهوم التسلية كما يتصوره القارئ العربي.

من ذلك أن القارئ بوجه عام ينكر الرقة المسرفة في الشكوى، وينكر الأنوثة في الحنان، وينكر الدموع الكثيرة والآهات، وينبذ السرف في الحزن والبث والشقاء. ولكن الشيء الذي يلفت النظر أن هذا القارئ يرضى لكثير من النماذج التي يقرؤها ما لا يرضاه لنفسه وولده وزوجه وصديقه المفضل. وربما أعجبته قصيدة كثر دمعها وتذللها واستعطافها. ولكنه لا يطيق أن يكون هذا النموذج ولا يرضاه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه المفارقة بين سلوك القارئ العربى وذوقه فى استحسان الشعر ذات مغزى، فالشعر فى أعماق نفس القارئ، والأدب بعامة، شىء ليس ذا حظ كبير من الجد والثقة والصدق. ولم تدرس هذه المفارقة حتى الآن. والمهم هو أن ميول القراء كانت موضوع ملاحظات العقاد. درسها ووجهها وعنف فى إصلاحها فى بعض الأحيان.

للقراء على الأقل فى الثلاثينيات مزاج أو أمزجة. من هذا المزاج أنه يستحسن كل شعر يعبد فيه المحبوب. والقارئ بداهة لا يعبد محبوبه. ولكن الشعر له تقاليد، وله قدرة على أن يزين القبيح، ويعرضه فى صورة الحسن. وهذا ما لاحظه الجاحظ ولم يشدد فى إنكاره. ولكن العقاد كان صارما متوقد الإحساس الأخلاقى، وكان فى الوقت نفسه يلاحظ أن المزاج الموروث هو العبودية. والعبودية ألوان منها الحزن الذى لا أخر له، ومنها الرقة والاستسلام الذى لا يعرف أثارة من غضب أو إيلام.

كان الشاعر فى رأى العقاد مسئولا عن تضليل القارئ العام، وكان يعلم أن القارئ رجل متواضع لا يتاح له أن يعامل الزهر والبلابل والغدران والكواكب، ولا يتاح له الثغور والعيون والقبلات والخدود والكئوس والأشواق. وقد يحسن الشاعر استخدام هذه الألفاظ فتبرق فى عين القارئ المحروم، وسرعان ما يستحيل الشعر إلى جنة وهمية لا تنال إلا على صفحات القصص والدواوين. ولكن العقاد حريص على القارئ والفن جميعا. وهو يعلم أن حاجة القارئ أكثر من حاجة الخبير الناضج. ومن أجل ذلك دافع عن القراء المضلّلين، وسمى الشعر الذى يروج للإشاع الوهمى باسم الشعوذة.

القارئ العام قد عبث به التعليم الردىء. والعقاد كان يؤمن إيمانا راسخا بأن هذا التعليم منتشر غائر فى الأعماق. وقد توارث القراء والنقاد استعمالات خاصة لكلمة المعنى. وأصبح السؤال المتبادر عما يقصدونه بهذه الكلمة من أوجب الواجبات. لكن لا أحد يحلل الاستجابات، ولا أحد يهتم بتحليل الاستعمالات والقضايا الشائعة. ولم يخطر لأحد أننا مولعون بحكم الوراثة أن نترجم ما نقرؤه إلى نوع من الحكمة أو ضرب من الاعتبار. وفى بعض الأحيان يكون السؤال عن معنى نص أو بيت حنينا إلى هذا الضرب من التأملات.

القارئ محتاج إلى استبطان نفسه من ناحية، محتاج إلى معلم أمين من ناحية ثانية. القارئ، يسلم، لاعتبارات كثيرة، أن الحكمة والاعتبار خلاصة كل تأمل. وبعبارة أخرى يبحث عن بعض الإطارات. القارئ تعود لأسباب لا داعى لذكرها أن ينقل كل شىء من معجم النفس المفردة إلى معجم الجماعة. وكأن النفس المفردةلا تستحق أن تعيش بمفردها بمعزل عن الحكمة والاعتبار والجماعة. القارئ منذ وقت بعيد نافر من الفردية الحميمة إلا أن تكون هذه من قبيل الملهاة أو ملاحة الطفولة التى تقبل وترفض فى آن.

نبه العقاد إلى أن لفظ المعنى لفظ سيئ من بعض النواحى لأنه مقرون بمطالب خارجية دخيلة، وربما لا يكون هذا المعنى أكثر من حالة نفسية لا تترجم ولا تلخص ولا تصاغ فى مثل، ولا تنقل إلى دائرة القضايا المتعارفة بين الناس فى ملأ الأندية والاجتماع.

وبعبارة أخرى كانت وقفات العقاد دروسا عملية فى استبطان النفوس، ودروسا فى تحذير القراء من تحويل

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

حالات النفوس إلى ما نسميه معانى وأغراضا فالمعانى والأغراض قد يقصد بها نوع من الولع بالإثبات أو الإسناد أو الإخبار أو الحكم على حين لا يهتم الشاعر أحيانا بأكثر من تحسس البطانة الداخلية التى تتسامى على كل إثبات صريح. هذه حالات الحرية التى كان يتعقبها العقاد ويسميها بأسماء متفاوتة.

من الواضح أن هذا النحو من التأملات كان صالحا لمواجهة طائفة متنوعة من القراء المتخصصين وغير المتخصصين، لا ريب كان العقاد يؤمن أن التقريب بين القراء ضرورة اجتماعية يجب أن تؤخذ فى الحساب، وكان يؤمن أن قراءة الشعر مثل صالح يعدنا بمستوى الثقافة العامة وحوائل الفهم فى زمن لا يريد فيه أكثر الناس الانصياع لقادة الفكر والتوجيه. والرجل الرشيد يظن، خلافا لذلك، أن فهمه معرض للكلال، وأنه محتاج إلى قدر من سوء الظن يعصمه من الغرور، والانزلاق إلى هاوية الفردية التى تنكر على الآخرين التدخل فى حرمها القدسى متناسية مدخل الجماعة فى بنائها شاءت أم أبت. وبعبارة أخرى إن فكرة التأويل الشخصى لا تستقيم دون اعتبار لفكرة أكبر هى الحقوق والواجبات. ولا حق أكبر من حق التواصل البناء. لقد نبهنا العقاد العظيم إلى الوراثات غير المنظورة التى تعمل فى تفهمنا، ونبه النقاد المشتغلين بالأدب إلى ضرورة تجاوز النطاق الضيق الذى يعيشون فيه. لا شىء ألزم من الاشتغال بالفهم وسوء الفهم وإدخال الأدب فى عباب اللغة وعباب الظواهر الاجتماعية التى تتحكم فى الأدباء وغير الأدباء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عباس محمود العقاد

قصائد*

السماء :

يا للسماء البرْزَةِ المحجوبة
أعجَبُ ما أبصرتُ من أعجوبة
تروعنا أنجمها المشبوبة
تهولنا قبتها المضروبة
كأنها الهاوية المقلوبة
كأنها الجمجمة المنخوبة
تهمس فيها الذِّكرُ المحبوبة !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العقاب الهرم :

يهُمُّ ويعييه النهوض ، فيجثم
ويعزم ، إلا ريشَه ، ليس يعزم
لقد رنَّق[1] الصرصور وهو على الثرى

* اختارها أحمد عبد المعطى حجازى.

(١) طار طيرانا خفيفا.

مُكِبٌّ ، وقد صاح القطا وهو أبكمُ

يلملم حدباء[٢] القُدامى كأنها

أضالعُ فى أرماسها تتهشم

ويثقله حمل الجناحين بعد ما

أقلاّه وهو الكاسر المتقحِّم

جناحين لو طارا لنصَّتْ فدوَّمت[٣]

شماريخ رضوى ، واستقلَّ يلملَمُ

ويلحظ أقطار السماء كأنه

رجيم[٤] على عهد السماوات يندم

ويغمض أحيانا، فهل أبصر الردى

مُقِضًّا عليه؟ أم بماضيه يحلم؟

إذا أدفأته الشمس أغفى وربما

توهمُّها صيدا له وهو هيثمُ [٥]

لعينيك يا شيخ الطيور مهابةٌ

يفر بغاث [٦] الطير عنها ويُهزم

(٢) القدامى هى القوادم أو الريش الكبير الظاهر فى جناح الطائر، عكس الخوافى وهى الريش الصغير غير الظاهر. والأرماس القبور

(٣) نصَّت : ارتفعت وحلّقت. ورضوى ويلملم جبلان. والشماريخ القمم. يقول إن جناحاه لو ارتفعا، لارتفعت معه وحلقت قمم الجبال.

(٤) الشيطان الذى طرد من السماء عقابا على عصيانه.

(٥) الهيثم العقاب الصغير.

(٦) البغاث ضعاف الطير.

وما عجزت عنك الغداةَ وإنما

لكل شباب هيبةٌ حين يَهرم

بين العقل والجنون :

ليس بين الجنون والعقل إلا

خطوتا سائرٍ، فحاذر وأمسِك

أول الخطوتين نسيانُك الناس،

وأما الأخرى فنسيانُ نفسِك

رثاء طفلة :

زهـرةٌ كـان وجـهُهـا نـورَ قـلـبـى ونـاظـرى

حـملتـهـا يـد الـردى حـملَ مـن لـم يحـاذرِ

فـثـوراتٌ ولـم يـزل عَرفُهـا [٧] مـلء خـاطرى

يا ضـيـاءً تضـمنتـه بطـونُ الـديـاجـرِ

قـد أجنُّوك [٨] فـى الثـرى يا جنـينَ الضـمـائرِ

فـا لزمى الرمـس حـين لا حُلـمَ فـى عـين بـاصرِ

---

(٧) الرائحة الطيبة.

(٨) أخفوك.

فـــإذا أقـــبل الدجـــى وغـــفـــا كـــل ســـاهرِ

فـــاطرقـــينا مـــع الكـرى حُلُمـــاً غـــيـــر نافـــرِ

وصِلـــي عـــيـــشك الـــذى كـــان أحـــلامَ ســـادرِ[٩]

وامـــرحـى فـــى صـــدورنا واضـــحكى فـــى الســـرائرِ

ثـم عـــودى إذا الصـــبـــاح تجـلّى فـــبـــاكـــرى

إن صـعـبـاً على الصـغـارِ احـــتـــبـــاسُ المقـــابرِ

القمارى العارفة :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ملأت دارى القمارىُّ غِناءَ

ويحها ! هل يكشف الطيرُ الغطاءَ

عرفت عندى ربيعا بعدما

رهبت من ظلمة الدار الشتاءَ

عرفتنى العام أم كانت هنا

كلُّ عامٍ تمنح الدار الولاءَ

لم أكن أحفلها حتى إذا

صدح الحبُّ تسمّعتُ الغِنَاءَ

(٩) غافل.

ثـرثـارة :

أراك ثرثارةً فى غير سابقةٍ
فهاتِ ماشئتِ قالاً منك أو قيلا
ما أحسن اللغو من ثغر نقبِّلهُ
إن زاد لغوا لنا زدناه تقبيلا !

الصَّدار الذى نسجته :

هنـا مكـانُ صـدارك هنـا هنـا فـى جـوارك

هـنـا هـنـا عـنـد قـلـبـى يـكـاد يـلـمـس حُبـى
وفـيـه مـنـك دلـيـل عـلـى المـودة حـسـبـى

ألـم أنـل مـنـك فـكـره فـى كـل شـكّةِ إبـره
وكـل عَقْدة خـيـطٍ وكـل جـرةً بـكْـره

هـنـا مكـان صـدارك هنـا هنـا فـى جـوارك
والقلـب فـيـه أسـيـرٌ مـطـوّقٌ بـحـصـارك

هـــذا الصـــــدار رقـــيبٌ عـــلى الفـــؤاد قـــريبُ
سليـــه هـــل مـــرَّ منـــه إلـــىَ طيـــفٌ غـــريبُ

نســـجـــتـــه بيـــديك عـــلـــى هـــدى نـــاظـــريـــك
إذا احـــتـــوانـي فـــإنى مـــازلت فـى إصـــبـــعـــيك

الحانُ والمسجد :

تريدين أن أرضى بك اليوم للهوى
وأرتادَ فيك اللهوَ بعد التعبد
وألقاك جسما مستباحا، وطالما
لقيتك جَمَّ الخوف، جَمَّ التردد
رويدَكِ، إنى لا أراكِ مليئةً
بلذةِ جثمانٍ، ولا طيبِ مشهد
جمالُك سُمٌّ فى الضلوع، وحسرةٌ
ترد مهادَ الصفوِ غيرَ ممهَّد
إذا لم يكن بدٌّ من الكاسِ والطَّلى
ففى غير بيتٍ كان بالأمس مسجدى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حلم الأبد :

أ أ هواك جسما علا وانفرد
وفتنة حسنك هذا الجسد
وما فيه من نزوةٍ لا تُحدّ ؟
بُنيّةُ كونى كما قد خُلقتِ
فأنت كما شاءك الله أنتِ
وما شئتهُ أنا .. حلمُ الأبد!

آه من التراب :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أين فى المحفل مىٌّ ياصحاب؟
عودتنا ها هنا فصلَ الخطاب
عرشها المنبر موفوعُ الجناب
مستجيب حين يُدعى مستجاب
أين فى المحفل مىٌّ ياصحاب؟

سائلوا النخبةَ من رهط الندىَ
أين مىٌّ؟ هل علمتم أين مىَ

* مقاطع من رثاء العقاد للكاتبة مىّ زيادة.

الحديث الحلو واللحن الشجىّ

والجبينِ الحر والوجه السنىّ

أين ولّى كوكباه؟ أين غاب؟

أسف الفنّ على تلك الفنون

حصدتها وهى خضراء السنون

كلُّ ما ضمته منهن المنون

غصص ماهان منها لا يهون

وجراحاتٌ، ويأسٌ، وعذاب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شيم غُرٌ رضيّات عِذاب

وحِجًى ينفذ بالرأى الصواب

وذكاءٌ ألمعى كالشهاب

وجمالٌ قدسىٌّ لا يُعاب

كل هذا فى التراب؟ آه من هذا التراب

كلّ هذا خالدٌ فى صفحات

عطرات فى رباها مثمرات

إن ذوت فى الروض أوراق النبات

رفرفت أوراقها مزدهرات

وقطفنا من جناها المستطاب

من جناها كل حسن نشتهيه

متعة الألباب والأرواح فيه

سائغ مُيَّز من كل شبيه

لم يزل يحسبه من يجتنيه

مفردَ المنبت معزولَ السحاب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأقاليم التى تنميه شتَّى

كل نبت يانع ينجب نبتا

من لغات طوفت فى الأرض حتى

لم تدع فى الشرق أو فى الغرب سمتا

وحواها كلَّها اللُّبُّ العجاب

أتراها بعد فقد الأبوين

سلمت فى الدهر من شجو وبين

وأسى يظلمها ظلم الحسين

ينطوى فى الصمت عن سمع وعين

ويذيب القلب كالشمع المذاب

أثراها بعد صمت وإباء

سلمت من حسدٍ أو من غباء

ووداد كلُّ ما فيه رياء

وعداءٍ كلُّ ما فيه افتراء

وسكونٍ كلُّ ما فيه اضطراب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ردَّ ما عندك يا هذا التراب

كلَّ لُبٍّ عبقرىٍّ أو شباب

فى طواياك اغتصابٌ وانتهاب

خُلقا للشمس أو شم القباب

خلقا لا لانزواء واحتجاب

ويْك! ما أنت بَرادٍّ ما لديك

أَضْيَعُ الآمالَ ما ضاع عليك

مجدُ مىً غير موكولٍ إليك

مجدُ مىً خالصٌ من قبضتيك

ولها من فضلها ألفُ ثواب

الفنـــادق :

حَسْبُ الفنادق أن تذكِّرَنا

مَرَّ الفناءِ بكل من يحيا

تبدو الوجوه لعين عابرها

وتغيب عنه كأنه رؤيا

في كل توديعٍ وتفرقةٍ

شيءٌ من التوديع للدنيا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمود أمين العالم

شياطين العقاد

منذ البداية، كنت أختلف مع عباس محمود العقاد سياسيا، أكثر ما كنت اختلف معه فكريا. فعندما أخذت أتعرف على بعض كتبه فى الأربعينيات، كان هو قد خرج من حزب الوفد، وأصبح من أشد الداعين والمتحمسين للحزب السعدى، حزب الأقلية المتواطئة مع الملك فؤاد، والمهادنة للاحتلال البريطانى آنذاك. وأدركت أنه قد تخلى عن موقفه البطولى القديم، عندما وقف فى أوائل عام ١٩٢٨ فى جلسة من جلسات البرلمان فى عهد الوزارة الوفدية، كانت مكرسة للتصدى لما كان يقوم به الملك والمندوب السامى البريطانى من مؤامرات ضد الدستور، وقف العقاد فى هذه الجلسة وقال كلمته التاريخية: «**إن الأمة على استعداد لسحق أكبر رأس فى البلد يخون الأمة ويعتدى على الدستور**» وكان المقصود بالطبع الملك فؤاد. ولقد اقتضته هذه الكلمات تسعة أشهر من الحبس بين ١٣ أكتوبر و١٨ يولية عام ١٩٣١، عندما حل البرلمان ورفعت عنه الحصانة البرلمانية وجاءت حكومة صدقى باشا. على أنه خرج من سجنه شامخا يعبر عن تجربته في كتابه الجميل عن عالم السدود والقيود. وانعكس هذا بشكل رمزى فى بعض شعره. فأين عباس محمود العقاد هذا من عباس محمود العقاد فى الأربعينيات التى كانت تغلى فيها مصر بالنضال المتوهج والفكر الجديد ضد الاحتلال البريطانى والملكية وتتطلع إلى الديمقراطية والتقدم الاجتماعى والتحرر الوطنى؟!

على أن اختلافى السياسى مع العقاد آنذاك لم يكن يطغى على إدراكى بأنه واحد من أكبر مفكرينا، وصاحب مدرسة جديدة فى النقد الأدبى، وشاعر له طابع خاص. فلقد كانت مكتبة شقيقى محمد شوقى أمين عامرة بأغلب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كتب العقاد، التى كنت استمتع استمتاعاً كبيراً بقراءة بعضها، وإن كنت أختلف مع بعضها الآخر اختلافاً كبيراً كذلك. ولهذا كان يقوم فى نفسى دائماً نحو العقاد إحساس ملتبس يختلط فيه التقدير العميق له بالإختلاف الحاد معه. وكنت فى الحقيقة أتطلع دائما إلى اللقاء به فى مجلسه الثقافى الأسبوعى الذى كنت أسمع عنه ونتناقل بعض أخباره. ولكن حدث ما جعل هذا اللقاء أقرب إلى المستحيل. ففى بداية عام ١٩٥٤ كتب الدكتور طه حسين فى جريدة الجمهورية مقاله المشهور حول صورة الأدب ومادته، وقمنا د. عبد العظيم أنيس وأنا بالرد عليه فى جريدة المصرى بمقال بعنوان «**الأدب بين الصياغة والمضمون**». وهكذا نشبت بين الدكتور طه حسين وبيننا معركة أدبية امتدت إلى مقالات أخرى على أننا كنا نختلف مع د. طه حسين فى جرائد الصباح ونلتقى به فى جمعية الأدباء فى المساء، فيستقبلنا بمودة، ونقول نحن له «**لقد علمتنا يا أستاذنا أن نختلف معك**». على أننا فى مقالنا الذى رددنا فيه على مقال د.طه حسين، كنا نسعى للتمييز بين المعنى وبين الوحدة العضوية فى الشعر. وضربنا مثلا على ذلك ببيت قديم من الشعر كان يرى فيه العقاد أنه يساوى ألف قصة واستخلصنا من هذا أنه لم يكن يدرك الوحدة العضوية فى الشعر ويقف عند حدود المعنى. للأسف حدث خطأ فى النشر، فبدلا من التعبير «**ألف قصة**» كان المنشور «**ألف قصيدة**». وثار العقاد، وغض النظر عن كل ما جاء فى مقالنا، متوقفاً عند ما قلناه عنه بأنه لم يدرك الوحدة العضوية للعمل الأدبى. وكتب فى جريدة أخبار اليوم مقالاً بعنوان «**إلى أدعياء التجديد.. اقرءوا ما تنتقدونه**» يؤكد فيه أن ما نقول به عن الوحدة العضوية ليس جديدا فقد قال به منذ أربعين عاماً مستشهداً ببعض كتاباته القديمة. ولكنه لم يكتف بهذا، وإنما راح يسفّه كلامنا ثم ينتهى مع ذلك إلي القول «**إننى لا اناقشهما وإنما اضبطهما إنهما شيوعيان**». وكان ردنا فى الحقيقة توضيحا لما سبق أن قلناه، فهو قد قال بالبنية الحية للشعر، ولكنه فهم من هذه البنية الحية، الوحدة المعنوية أو وحدة الموضوع لا الوحدة العضوية، مستشهدين ببعض أقواله وتطبيقاته النظرية وبشعره كذلك. ولم يكن يخلو ردنا كذلك من السخرية الحادة.

ولقد قامت معركة أخرى بعد هذه المعركة، قادها العقاد ضد حركة الشعر الجديد، معلنا رفضه القاطع له، مترجما هذا ترجمة عملية بتحويله قصائد صلاح عبدالصبور، وأحمد عبد المعطى حجازى، «**إلى لجنة النثر للاختصاص**»!.

المهم أن الهوة ازدادت اتساعا بين العقاد وبينى، إلى حد أننى كنت ذات يوم على وشك زيارة والدتى المريضة مع شقيقى المرحوم محمد شوقى أمين، فاعتذر لى أخى شوقى قائلاً: إن العقاد سوف يصحبنى فى هذه الزيارة، ومن الأفضل الا تأتى أنت كذلك، تجنباً للحرج».

ولكن حدث أننى كنت مسئولا عن الإعداد للمؤتمر الثانى للأدباء عام ١٩٥٧ بالقاهرة. وكان على أن أعرض ما انتهيت إليه من موضوعات ومداخلات ونظام ودعوات على لجنة من كبار أدبائنا كان من بينهم د. طه حسين والأستاذ عباس محمود العقاد. وكان اجتماع اللجنة فى المجلس الأعلى للآداب والفنون فيما أذكر. ذهبت إلى الاجتماع فى حالة من القلق والتوجس ما كان يخفف منها إلا علمى بوجود د. طه حسين وبأن الأستاذ يوسف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السباعى سوف يراس الاجتماع. هكذا كان لقائى الأول مع العقاد. على أنى أذكر أنه كان لقاء مودة، وإن تكن مودة صامتة. ما زلت أذكر كيف بدأ الاجتماع بمباراة شعرية طريفة بين د. طه حسين والأستاذ العقاد. كان د. طه حسين يبادر بشطر من بيت شعرى، فلا يلبث العقاد فى لمح البصر أن يكمله. كان العقاد لماحا، لطيفا، مرحا مما أزاح، عن نفسى صورته القديمة التى استقرت بها، فضلا عن قلقى وتوجسى. وأخذت أعرض ما قمت به من جهد للإعداد للمؤتمر، ومن مقترحات بشأن تنظيمه، فى جو من التفهم والمودة والاتفاق.

على أنى خرجت من هذا الاجتماع وقد تضاعف الالتباس فى نفسى حول شخصية العقاد: هذا العملاق الشامخ المتعالى المعتد بنفسه الذى كنت أستشعره فى كتاباته بل فى بعض أشعاره، وهذا الإنسان الرقيق المرهف الدمث الذى التقيت به أخيراً والذى طالما أحسست برقته ورهافته فى بعض أشعاره العاطفية. هل كان مجرد التباس فى نفسى أم هو ازدواج كذلك فى شخصية العقاد، وفى بنائه النفسى؟ فشخصيته وأغلب كتاباته يغلب عليها طابع التشدد والتحليل العقلى لمختلف الظواهر الأدبية والاجتماعية والنفسية بوجه خاص. وينعكس هذا الطابع العقلى على لغته التى تبلغ أحيانا حدا كبيراً من التجريد بل والتعقيد. حتى روايته اليتيمة سارة، تكاد أن تكون تحليلا عقلياً للمشاعر والمواقف النفسية فى أغلب صفحاتها. وفى مواجهة هذا، هناك شعره العاطفى، بل أشعاره التى يصوغها حول أمور بسيطة للغاية، وجزئية وحسية للغاية، والتى يذوب فيها أحيانا عذوبة ورقة. بل نقده للشعر، ومدرسته الخاصة فى النقد، مدرسة الديوان التى تجمع بينه وبين محمد عبد القادر المازنى، بل أستطيع أن أضم إليهما ـ من حيث طبيعتها الفكرية ـ عبد الرحمن شكرى، وغريال ميخائيل نعيمة. كان الوجدان، والتجربة الشخصية والحيوية هى دعوتها التى يلخصها قول العقاد:

والشعر السنة تمضى الحياة بها
إلى الحياة بما يطويه وجدان
ما دام فى الكون ركن للحياة يرى
ففى صحائفه للشعر ديوان

أو فى جملة واحدة: «**إن الشعر وجدان**».

ولكننا عندما ننتقل من نظرية العقاد الشعرية إلى تطبيقه النقدى على شعر يكاد يختفى الوجدان، ونعود إلى مناقشة المعانى ومحاكمتها محاكمة عقلية منطقية، فضلا عن المحاكمة اللغوية الجزئية والشكلية أحيانا، بل تكاد تختفى هذه النظرية الوجدانية للشعر فى أغلب أشعاره التى يطغى عليها الطابع العقلى، لابمعنى الفكر فى الشعر، وإنما الصياغة العقلية للمعانى الشعرية.

ما أردت هنا أن أدخل فى دراسة لنقد العقاد ولشعره، وإنما أردت أن أبيّن فحسب ما استشعره فى العقاد إنسانا وكاتبا ومبدعا، من ازدواجية فى بنيته التعبيرية والوجودية عامة، ولعل هذه الازدواجية بين العقلانية والحسية، بين التجريد والحيوية بين الشموخ والبساطة، بين العملاق ذى الجبروت والشاعر الرقيق الرهف، هذه الازدواجية هى التى دفعتنى إلى ملاحظة اهتمام العقاد بالشيطان أو الشياطين أو بإبليس فى بعض ما يكتب. ماذا يعنى الشيطان عند العقاد؟ هل هو الشر المطلق، أم هو الشر المعادل للخير؟ أم هو القدرة الفائقة على الفعل؟ أم هو القدرة الفائقة على التمرد؟ ألم

يتمرد على الله! هل للشيطان وجه واحد، دلالة واحدة؟ أم له أكثر من وجه وأكثر من دلالة؟ أم لعله مزدوج الطبيعة؟ هل هناك فى كتابات العقاد ما يمكن أن يقترب من صورة من هذه الصور للشيطان؟ ولكن أى صورة؟ هل صورة الشر المطلق؟ أم العملاق القادر؟ أم الرافض المتمرد؟ أم الكائن الحى ذو الطبيعة المزدوجة؟ ألا تفضى بنا هذه الأسئلة إلى ضرورة الانتقال فوراً إلى الشيطان فى كتابات العقاد؟.

نستطيع أن نحصر أبرزها فى كتابين هما:

١ ـ **عرائس وشياطين.**

٢ ـ **إبليس.**

وأن نحصرها فى ثلاث قصائد هى:

١ ـ **سباق الشياطين.**

٢ ـ **انتحار إبليس.**

٣ ـ **ترجمة شيطان.**

أما «**عرائس وشياطين** [مجموعة أعلام الشعر، لعباس محمود العقاد ـ دار الكاتب العربى ـ بيروت: ١٩٧٠].

فهى مختارات من الشعر العربى والعالمى وهى على حد قول العقاد ـ فى مقدمة كتابه ـ «من وحى العرائس ذوات الشياطين أو من وحى الشياطين ذوى العرائس»، فالشعر عنده إما أن يكون من وحى العرائس أو من وحى الشياطين. ولقد اختار الأوروبيون ـ كما يقول ـ أن يتلقوا وحيهم من عروس، واختار العرب أن يتلقوا وحيهم من شيطان. ولا اختلاف بينهم فى نهاية المطاف كما يقول العقاد فى الخطوة الأولى. فنهاية العروس أن تعمل بشيطان ونهاية الشيطان أن يعمل بعروس، وما نظنهما ـ كما يقول ـ عملا قط منفردين فى فؤاد إنسان. لعله يقصد هنا الذكر والأنثى لتمثله بالرجز العربى المشهور:

إنى وكل شاعر من البشر

شيطانه أنثى وشيطانى ذكر

المهم أن هناك ازدواجا بين الرجولة والأنوثة فى نفس كل شاعر لو أخذنا الكلام على ظاهره، أو أن هناك ازدواجا وتواحدا بين الشياطين العربية والعرائس الغربية فى قلب كل شاعر إنها وحدة الشعر فى قلب كل إنسان، ووحدة كل الناس فى قلب الشعر. على أن الأمر لايمكن أن يقف عند هذا الحد. هل يمكن للشيطان الذى يلهم الشعر أن يكون قبيحا؟ يقول الشاعر الفارسىّ سعدى: بل إن الشيطان نفسه جميل، وهو يقوى القلوب بجماله، وإن أبناء آدم هم الذين مسخوه لأنه حرم أباهم الفردوس فحرموه الجمال، وعلى حد قول الشيطان: «سلبْتهُم السماء فسلبونى الجمال». ولكن الا يهبهم هو الجمال كذلك؟ كيف؟.

وهكذا تجوب بنا مختارات العقاد الشعرية فى هذا الكتاب بين اسخيلوس وقيس بن الملوح وسعدى وريلكه وكثير عزة وسوفوكل والشريف الرضى وأبى العتاهية وليسينين الروسى، وأبى الفرج الأصفهانى وفيرلين والفرزدق وبشار بن برد وعشرات غيرهم من مختلف الثقافات والتواريخ، قد نجد بينهم من يكشف عن جمال الشيطان كسعدى، ومن يهجوه كالفرزدق، ومن ترفرف أجنحته بيت يقين الحلم وأحلام الواقع، على أن أشعارهم جميعا على اختلافها وتنوعها وازدواجية وتواجد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عرائسها وشياطينها ـ على حد تعبير العقاد ـ هى خير ما يقرب الإنسان إلى قلب الإنسان.

على أننا فى كتابه الآخر (**إبليس**). كتاب الهلال ـ مارس ١٩٦٧.

لن نجد إلا شيطان الفرزدق، ولكن بمستوى أرقى من المستوى الذى تعامل به الفرزدق مع شيطانه. فالعقاد يبدأ كتابه هذا قائلاً: «يوم عرف الإنسان الشيطان كانت فاتحة خير»، «فقد كانت معرفة الشيطان فاتحة التمييز بين الخير والشر. ولم يكن بين الخير والشر من تمييز قبل أن يعرف الشيطان بصفاته وأعماله وضروب قدرته وخفايا مقاصده ونيّاته» وكتاب «**إبليس**» هو فى الحقيقة من أنضج كتب العقاد وأمتعها. وبرغم عنوانه المحدد فهو كتاب فى تاريخ الأخلاق الإنسانية كما تطورت بتطور الحياة الاجتماعية فى مختلف المجتمعات. وهو يجعل من إبليس نموذجا للشر فيأخذ فى متابعة دلالات الشر المختلفة منذ القبائل البدائية الأولى، وعبر الحضارات المختلفة كالحضارة، المصرية والهندية وحضارة ما بين النهرين والحضارة اليونانية، ثم دلالات الشر فى الأديان المختلفة اليهودية والمسيحية والإسلام، فضلا عن متابعته لعلاقة الشيطان أو الشر بالفنون والآداب المختلفة وبخاصة الأدب العربى، ودلالة الشر فيها جميعا. والكتاب فى مجمله هو دراسة تفصيلية للمقارنة بين الأديان والعقائد والأيديولوجيات المختلفة. وفى نهاية الكتاب ينتقد العقاد المحاولات العلمية لدراسة الحقائق الوجدانية والقيم الروحية. وهو يوجه نقده الحاد فى النهاية بوجه خاص إلى المادية الاقتصادية التى لاتؤمن بإله غير الفلوس، والتى ترى «أن احتكار الفلوس هو الذى يخلق الأديان والأفكار ويقيم القيم ويرفع الطبقات. وأنه إذا جاء الوقت الذى ينقضى فيه احتكار الفلوس زالت الطبقات وخلا المجتمع من السادة أبداً سرمداً بغير انتهاء» (ص٢٢٥) ولهذا فهو يكاد يرى فى هذه «الديانة المادية الاقتصادية» إبليس عصرنا! ومصدر هذا الحكم الذى يصدره العقاد على ما يسميه بالمادية الاقتصادية.. وهو يقصد بها الماركسية ـ إنه يتصور أن الماركسية ترى أن الاقتصاد هو خالق كل القيم فى المجتمع وأنها تقول بالحتمية الاقتصادية وأنها تعنى الرفض المطلق لكل القيم الروحية والوجدانية. وهو مفهوم مغلوط غالب سائد فى كثير من كتب العقاد، بل هو مفهوم سائد عند كثير من مفكرينا، برغم العديد من الكتابات التى تدحض هذا المفهوم. وليس هنا مجال لمناقشة هذا، لأنه فى الحقيقة يدخل فى الفلسفة العامة للعقائد التى تحتاج إلى دراسة مستقلة. وحسبى أن أشير بشكل عابر بأن هذا الكتاب قد صدر فى كتاب الهلال عندما كنت رئيسا لتحرير كتاب الهلال لفترة محدودة قبل انتقالى إلى دار الكاتب العربى. على أن كتاب **إبليس** كتاب قيم وممتع حقاً سواء اتفقنا أو اختلفنا مع بعض أفكاره فهو يقدم ملحمة تاريخية لدلالة الشر فى تطور المجتمعات والعقائد البشرية.

على أننا فى كتاب «**إبليس**» نجد العقاد يشير إلى محاولات له سابقة للكتابة عن الشياطين. ففى كتابيه «**الفصول**» و«**مجمع الأحياء**» قارن فى بعض مقالاته بين الكائنات الخفية وعجائب المخلوقات وعن الأساطير بين اللغات المختلفة الأوروبية واللغة العربية، ويضيف بأنه أحس بالحاجة إلى تصوير بعض العواطف بصورتها الشعرية التمثيلية فأخذ فى وقت واحد فى نظم قصيدة عن «**سباق الشياطين**».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد سبق أن أشرنا إليها فى حديثنا عن الشيطان فى شعره.

كما أخذ فى تأليف كتاب أسماه «**مذكرات إبليس**، خصص كل فصل من فصوله لغواية من الغوايات، كالعشق الأثيم والسرقة والبغى والطمع وسائر هذه الآثام التى تذكر كلما ذكر الشيطان. وكان ذلك حوالى عام ١٩١٢ بعد الاطلاع على ملاحم الغرب وأساطيره كما يقول (ص٢٠٢) ولكنه لم ينجز من «**مذكرات إبليس**» غير فصل واحد من فصول «**الأعور بن إبليس**» الموكل بالعشق الأثيم ثم توقف، وتحول بعد الحرب العالمية الأولى إلى كتابة قصيدة هى «**ترجمة شيطان**». ولاندرى هل نشر الفصل الذى أشار إليه من فصول الأعور بن إبليس أم لا. وهكذا كان اهتمام العقاد بالكتابة عن الشيطان اهتماماً مبكراً. ويبدو أنه لم يكن اهتمام العقاد وحده، بل كان اهتمام الكتاب العرب بعد الحرب العالمية الأولى. يقول العقاد: «وحوالى هذا الوقت ألف صديقنا الشاعر العبقرى الأستاذ عبد الرحمن شكرى كتابه النثرى الذى سماه «**حديث إبليس**» ثم يشير العقاد إلى محاولات أخرى منوعة فى نفس الموضوع وإن لم تكن على مستوى كبير من الجودة، ظهرت فى مصر وفى غيرها من البلاد العربية. ثم يشير إلى ديوان «**عبقرية**» للشاعر شفيق معلوف الذى صدر عام ١٩٣٦ ثم إلى قصة «**الشهيد**» لتوفيق الحكيم التى صدرت عام ١٩٥٣ (ص٢٠٣).

ولقد حاول العقاد تفسير ظاهرة الكتابة عن الشيطان فى هذه المرحله بما قاله فى مقدمة قصيدته «**ترجمة شيطان**» يقول العقاد: «ولقد نظمت هذه القصيدة فى أواخر الحرب العظمى فكل ما فيها من الألم واليأس فهو لفحة من نارها وغيمة من دخانها» (ديوان العقاد ـ مطبعة المقتطف والمقطم بمصر سنة ١٩٢٨ ص٢٣٨). وتفسير العقاد تفسير غامض فى الحقيقة وإن كان يوحى بما سببته الحرب العالمية الأولى من أهوال وما كشفت عنه من رذائل وجرائم من ناحية، وقدرات فائقة من ناحية أخرى. على أنى كنت أعتقد أن هذا الاهتمام بمعالجة موضوع الشيطان فى هذه المرحلة، كان تعبيرا عن بروز الأنا الذاتية والرغبة فى الوعى بها والكشف عن دفائنها وخباياها وطبائعها الخاصة. إنه نوع من الوعى النقدى للذات فى مرحلة تاريخية من التحول القومى والاجتماعى. وربما لهذا نجد عبد الرحمن شكرى يقول فى مقدمة كتابه «**حديث إبليس**»:

«وهذا الكتاب فيه شىء كثير من البحث النفسى والتساؤل والتفكير والتعبير عن حركات النفس وبواعثها. (....) فهو يعبر عن تلك الدنيا التى فى كل نفس، ففى فصل نصيحة إبليس مثلا ترى تحت السخر المودع فى هذا الباب ما أرمى إليه من معائب النفوس الجامدة القبيحة التى تشبه مباول الطرق، وقد جعلت إبليس ينصح بما ينبغى الانتهاء عنه» (كتاب إبليس ص٢٠٣) والكتاب عامة نقد ساخر للنفس الإنسانية المتخاذلة. ولهذا ينتهى الكتاب بدعوة الإنسان إلى الإحساس بعظمة الوجود ولأن الإحساس بعظمته فيه معنى العبادة كلها» (ص٢٠٥ ـ ٢٠٦).

ويكاد ديوان عبقر للشاعر شفيق معلوف أن يكون كذلك تصويرا للنقائص والرذائل البشرية. فكل رذيلة هى إبليس من الأبالسة، تعبر عنه قصيدة من قصائد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الديوان. فهناك قصيدة لإبليس الدهاء وقصيدة لإبليس الكبرياء، وأخرى للاستبداد والعهر والجنون والعناد إلى غير ذلك. ويقيّم العقاد ديوان «عبقر» بأن الغالب عليه روح غنائية يسندها خيال موفق فى كثير من تشخيصاته وما ينطق به لسان الحال من تلك الشخوص المخيلة» (ص٢٠٧).

أما قصة «الشهيد» لتوفيق الحكيم، فإن العقاد يرى «أنها على صغرها تعد من أجود ما كتب فى هذا الغرض فى جميع اللغات» (ص٢٠٣) وخلاصة القصة هى توبة إبليس الذى يعجز الجميع عن قبولها: اليهود والمسيحيون والمسلمون. فإبليس كما يقول إبليس نفسه قد اكتشف أنه ضرورى لوجود الخير «نفسى المعتمة **يجب أن تظل هكذا لتعكس نور الله**» فوجوده ضرورى لوجود الخير نفسه. وبهذا المعنى فهو شهيد (ص٢٠٨) ولعلنا نجد هذا المعنى فى مدخل كتابه إبليس كما ذكرنا من قبل، إذ يقول العقاد: «يوم عرف الإنسان الشيطان كان فاتحة خير، لأن معرفة الشيطان فاتحة التمييز بين الخير والشر». ويذكرنا هذا برأى قديم فى تراثنا الفلسفى لابن رشد الذى يرى أن الله هو خالق الخير وخالق الشر، وهو خالق للشر لأنه ضرورى. ولهذا فقد خلق الشر من أجل الخير.

ويكاد كتاب «إبليس» أن يكون ـ رغم طابعه التاريخي وربما بفضل هذا الطابع خلاصة للرؤية الشاملة للعقاد لمفهوم الشيطان والشر عامة، وهى رؤية يغلب عليها الطابع النفسى الأخلاقى. فكل شيطان هو رذيلة من رذائل النفس وشر من شرورها وليس إبليس إلا شيطان الشياطين وشيخهم. على أننا قد نجد فى شعر العقاد تنويعاً على هذه الرؤية الشاملة وخاصة فى قصيدته «**ترجمة شيطان**». ولكن لنبدأ أولا بقصيدتيه «**سباق الشياطين**» و«**انتحار إبليس**».

وتكاد قصيدة «**سباق الشياطين**» وهى أولى قصائده فى هذا الموضوع، أن تكون محاولة شعرية للمقارنة بين مختلف الرذائل النفسية لبيان أشدها رذيلة وأكثرها استحقاقاً لكسب السباق أى أكثرها إمعانا فى الشر. ولعل المعنى الجوهرى فى هذه القصيدة أن الشيطان ليس خارجنا بل هو قوة من قوى النفس فينا، وهو معنى دفين يستبطن أشكال سلوكنا المختلفة. وكان من الطبيعى أن يصوغ العقاد قصيدته فى شكل قصصى، لأنها مباراة بين قيم تتجسد فى كائنات شيطانية، إلا أن المباراة تأخذ شكل ندوة خطابية. وما أكثر الأشياء القصصية فى قصائد العقاد عامة. وتبدأ القصيدة بدعوة إبليس للشياطين جميعا ليبرز كل منهم كفاءته، ولكننا لاندرك أن صاحب الدعوة هو إبليس إلا فى نهاية القصيدة، فإبليس يدعو شياطين الدجى أى شياطين الشر أن يتغنوا بالفعل الذميم، أى يتفاخر كل منهم بفعله الذميم ويعدهم:

أيكم فى الناس أعلى منزلا
فله عندى مقاليد الجحيم

وتتشكل فقرات القصيدة السبع من سبع صور من الرذائل يجسدها شيطان من الشياطين ويفاخربها. وهم شيطان الكبرياء، وشيطان الحسد وشيطان اليأس وشيطان الندم وشيطان الحب والبغض والهموم والصراع بين البشر، وشيطان الكسل ثم أخيراً شيطان الرياء. والقصيدة لاتكتفى بتقديم الدلالة الأخلاقية لكل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رذيلة من الرذائل بل هى ترسم كذلك صورة الشيطان الذى يجسد ويشخص الرذيلة بما يتلاءم وهذه الرذيلة ويرسم حقيقتها. فصوت الكبرياء يرن «**رائع الصيحة مرهوب الصدى**» وشيطان الحسد يمشى «**مشية الأفعى إلى وكر القطا شاحب السحنة مهضوم الجسد**» ولايكاد يتحرك شيطان اليأس من ضجره، ويبرز شيطان الندم فى الليل، أما شيطان الحب والكراهية فيرمى بالشرر، ويتمطى شيطان الكسل ساعة ولاينطق، أما شيطان الرياء فيبرز بوجهين. وينتهى السباق بين الشياطين بكسب شيطان الرياء. ومن الطبيعى أن يكون الرياء ـ عند شخصية قاطعة حاسمة كشخصية العقاد ـ هو أبشع الرذائل وأخطر الشياطين. وإن كنا نعجب فى البداية أن يجعل العقاد من الكبرياء رذيلة. ولوتأملنا الصورة التى جسد بها العقاد هذه الرذيلة في شيطانها لوجدناها صورة يغلب عليها طابع القوة والقدرة على طابع الشر والخسة:

رنَّ فى الندوة صوت الكبرياء
رائع الصيحة مرهوب الصدى
قال إنى انا داء الأعلياء
انا داء لهم فيه الردى
مالئٌ بالغيظ قلب الضعفاء
تارك النابه منهم أوْحدا.

ويكاد شيطان الكبرياء بقوته أن يكون أضعف الشياطين شيطنة أو شرا! ولعل هذا الشيطان هو الذى سنجده بعد ذلك فى قصيدة «**ترجمة شيطان**» متمرداً على شيطنته شامخاً بكبريائه.

أما فى الفقرة الشعرية التى يتحدث فيها عن نفسه شيطان الحب والبغض، فنجاد نجد تفسير العقاد النفسى للصراعات الإنسانية التى نجدها بعد ذلك فى بعض كتبه التحليلية عن بعض الأحداث والشخصيات التاريخية. فهو يقول فى نهاية هذه الفقرة على لسان شيطان الحب والبغض:

ليس فى الكون مكان قد خلا
من صراع انا موحيه القديم

وتشخيص العقائد للرذائل تشخيصا حسيًا فى شيطان وفى سلوك، يذكرنا بالطابع التشخيصى الحسى فى شعر ابن الرومى وبخاصة فى قصيدته المشهورة التى يشخّص فيها ما انتابه من سوء الظن بأصحابه وتحاوره مع هذه الظنون والتى يقول فيها:

كشفت عنك حاجتى هنوات
غُطِّيَتْ برهةً بحسن اللقاء
تَرَكَتْنى ولم أكن سئ الظن
أسئ الظنون بالأصدقاء
قلت لما بدت لعينى شنعا
رب شوهاء فى حشا حسناء
ليتنى ما هتكت عنكن سترا
فثويتن تحت ذاك الغطاء.

ولا شك أن العقاد قد تأثر فى بنيته الشعرية بابن الرومى، وإن كانت صور العقاد يغلب فيها الطابع العقلى المجرد على الطابع الحسى فى كثير من الأحيان.

ننتقل بعد ذلك إلى قصيدة «**إبليس ينتحر**» التى نجدها فى ديوان «**وحى الأربعين**» الذى صدر عام ١٩٣٣ وتكاد فى جوهرها أن تكون ـ فى تقديرى ـ قصيدة سياسية. وهو يقدمها كعادته فى تقديم كثير من قصائده بقوله «**الاستعباد هو الجو الذى تعيش فين**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشياطين لأنه جو الخوف والإغراء. وإبليس يخاف أن يخرج منه إلى جو الحرية كما تخاف السمكة أن تخرج من الماء»

وفى تقديرى أنها كتبت فى أوائل الثلاثينيات أثناء حكم صدقى باشا. ولعله كتبها بعد خروجه من السجن عام ١٩٣١، ولهذا تكاد أن تكون امتدادا شعريا لكتابه عن عالم القيود والسدود، وإن عبّرت عن دلالتها تعبيراً مجازيا معكوسا! فشيطان هذه القصيدة هو إبليس نفسه شيخ الشياطين. والقصيدة تمجيد للحرية التى بتحققها يزول الخوف كما يزول الجشع، ولايصبح هناك مجال لإبليس وشياطينه. فإذا تحقق هذا فمن الطبيعى أن ينتحر إبليس. ولكن القصيدة التى تعلن إنتحار إبليس إنما تعلن فى الحقيقة وجوده واتساع نفوذه! فهى تعبير عن امنية اكثر من أن تكون رصداً لواقع، أو هى تعبير معكوس عن واقع سائد يشيع فيه القمع والقهر والخوف والجشع، ولهذا اكاد أتصور أنه يقصد صدقى باشا بهذا الإبليس. وكان من الطبيعى أن يعبر العقاد عن رأيه بهذه الصورة المجازية المعكوسة فى ظل حكم سجانه صدقى باشا رئيس الوزراء آنذاك!

على أن المهم أن العقاد فى هذه القصيدة ينتقل من استخدام الشيطان تعبيراً عن مشاعر نفسية داخلية، إلى استخدامه تعبيراً عن نموذج لوضع اجتماعى مستبد متخلف ـ أى أن شيطانه فى هذه القصيدة أصبح ذا دلالة إجتماعية وليس ذا دلالة نفسية خالصة كما رأينا فى قصيدته السابقة. إن إبليس يشرب جرعة من الخير لينتحر بسبب انقشاع الاستبداد، قائلا:

حرية القوم أفسدت خدعى
ولم تبق لى فى الأنس منخدعا
لو دام هذا البلاء واتسعت
حرية القوم ضاق ما اتسّعا
واستغنت الأرض والسماء معا
عن الشياطين فانطوى جزعا
ما حاجة الأرض للأبالس فى
عهد نضا الخوف عنه والجشعا
أتى زمان أموت فيه أنا
إبليس ياسا وفى يدى صنعا.

ونلاحظ هنا أن العقاد يرى أن الحرية ستدفع السماء لا الأرض فقط إلى الاستغناء عن الشياطين وهو معنى عميق يعطى للحرية الإنسانية قدرة ثورية فى تغيير بعض الثوابت الدينية!! والملاحظ كذلك أن إبليس فى هذه القصيدة يقتله أحد شياطينه الذين تحدث عنهم العقاد فى قصيدته السابقة «**مسابقة الشياطين**»، وهو شيطان اليأس ولكن لعل بموت إبليس شيخ الشياطين يموت شيطان اليأس كذلك بل شياطين كل الرذائل.

والقصيدة تعبر عن العقاد فى غمرة معاركه الوفديةمن أجل الدستور والحريات فى سنوات الثلاثينيات.

وننتقل أخيرا إلى قصيدته الكبرى «**ترجمة الشيطان**» التى نشرهافى الجزء الثالث من ديوانه «**ديوان العقاد**». وقد قدم للقصيدة بما يشبه التلخيص النثرى يقوله فيه: «**فى هذه القصيدة قصة شيطان ناشئ سئم حياة الشياطين وتاب من صناعة الإغواء لهوان الناس عليه وتشابه الصالحين والطالحين منهم عنده. فقبل الله منه هذه التوبة وادخله الجنة وحفه فيها بالحور العين والملائكة**

المقربين. غير انه ما عتم ان سئم عيشة النعيم ومل العبادة والتسبيح وتطلع إلى مقام الالوهية لأنه يستطيع أن يرى الكمال الإلهى ولايطلبه ثم لايطلبه ثم لايستطيع ان يطلبه ويصبر على الحرمان منه، فجهر بالعصيان فى الجنة ومسخه الله حجراً فهو لايبرح يفتن العقول بجمال التمثيل وآيات الفنون. وقد نظمت هذه القصيدة فى أواخر الحرب العظمى فكل ما فيها من الألم والياس فهو لفحة من نارها وغيمة من دخانها».

وقد احتفل الدكتور زكى نجيب محمود احتفالا كبيراً بهذه القصيدة.[زكى نجيب محمود ـ فلسفة وفن ـ ص٣١٥ ـ ٣٣٦ مكتبة الأنجلو المصرية ـ عام ١٩٦٣] وقام بتلخيصها تلخيصا تفصيليا وافيا وربط بينها وبين أبرز ما ظهر من أعمال شعرية وأدبية عامة فى الغرب عقب الحرب العالمية الأولى. وهو يفسر ظهورها وظهور الأعمال الأدبية الغربية فى هذه المرحلة تفسيراً قد نختلف فيه معه. وهو يربط بين قصيدة العقاد هذه وقصيدة ت. س. إليوت المشهورة «**الأرض الخراب**» أو «**الأرض اليباب**» كما يترجمها زكى نجيب محمود. وهو يرى أن كلا القصيدتين صدى لأوضاع ما بعد الحرب العالمية الأولى، إذ إن نوابغ الأدباء ـ كما يقول ـ أحسوا أن القيم الإنسانية قد أهدرت وأن زمام العالم قد بات فى أيدى الدهماء هم الذين يسوقون أصحاب المواهب بدلا من أن يساقوا، ويسوسون بدلا من أن يساسوا. فماذا يصنع صاحب الموهبة الأدبية (...) سوى أن يقيم حاجزا بينه وبين هؤلاء الدهماء. إنه لم يخلق ليكون أداة تسلية لهم، وإنما خُلق ليكون لهم منارة وهداية، فإذا عزّ عليهم أن يهتدوا وأن يستنيروا فلا على الأدب من حرج إذا هو أبى واستكبر وانطوى على نفسه انطواءً لاتتسلل منه إلى أعين الدهماء إلا بناءات أدبية صعبة عسيرة لايقربها إلا الدارسون» (ص٣١٥) ثم يقول: «لقد أراد أدباء ما بعد الحرب العالمية الأولى مباشرة أن يسدلوا الستار على ماساة بشرية صنعتها غفلة الحمقى. ليفرغوا إلى فنهم الخالص» «على أن أهم طابع يطبعهم جميعا هو الغوص فى أعماق أنفسهم، وكأنما الأديب قد أصبح راهبا يلوذ بصومعته التى لاشأن لأحد بها سواه. جاء أدب الحرب أدبا خالصا أريد به خاصة الخاصة، ولم يحسب للقارئ العادى أى حساب» (ص٣١٦) ويرى زكى نجيب محمود أنه لم تكن مصادفة أن تلتقى فى عام واحد وهو عام ١٩٢٢ قصيدة ت.س. إليوت «**الأرض اليباب**» وقصة جيمس جويس «**يوليسيز**» وأنه لم تكن مصادفة أن تسبقهما مباشرة (عام ١٩٢٠) قصيدة (**مقبرة عند شاطئ البحر**) لبول فاليرى، وأن تلحق بهما فوراً قصة «**الجبل المسحور**» لتوماس مان (١٩٢٤) وقصة فيرجينيا وولف (**مسز دالواى**) عام ١٩٢٥ و«**الحصن**» (١٩٢٦) لكافكا وهى ـ على حد قوله ـ تلتقى فى صعوبة المآخذ وعسر المنال وفى بعد الغور واتساع الأفق وفى الانطوائية التى تأنف أن تضرب فى زحمة الناس؟» ص٣١٦ ولم تكن مصادفة أن تجئ كذلك قصيدة العقاد [**ترجمة شيطان**] فى أوائل هذه الفترة. ويرى زكى نجيب محمود أن هذه القصيدة وحيدة نوعها فى الشعر العربى كله، بل يرتفع بها إلى مستوى قصيدة «**الأرض اليباب**» ورواية «**يوليسيز**».

وبالرغم من ملاحظة زكى نجيب محمود الصائبة فى أن هذه الأعمال كانت جميعا صدى للحرب العالمية

الأولى، إلا أن تفسيره لها يغلب عليه الطابع الشكلى والاستعلائى وعدم تبيّن الفروق الكبيرة بينها. فهو يفسرها ببروز الصعوبة والعسر والانطوائية بعداً عن الدهماء وأنها نتيجة لإحساس نوابغ الأدباء بأن القيم الإنسانية قد أهدرت بسبب أن زمام العالم قد وقع فى أيدى الدهماء ! والواقع أن بين هذه الأعمال التى ذكرها فروق شاسعة من حيث بنية كل منها ودلالتها، ولم تكن المسألة مسألة صعوبة أو يسر مقصودين أو مسألة ارتفاع عن القارئ العادى واستنقاذ الأدب والقيم الإنسانية من الدهماء. وإنما هى رؤى فلسفية وأدبية جديدة ذات طابع كشفى ونقدى وتجاوزى، وكان من الطبيعى لهذا أن تكون لها أشكالها التعبيرية الجديدة المختلفة. خرج بعضها على البنية التعبيرية التقليدية باستخدام تيار اللاشعور مثل الأعمال الأدبية لجيمس جويس وفيرجينيا وولف، أو بإستخدام البنية شبه الأسطورية مثل أعمال كافكا، أو استخدام الإحالات النصية المختلفة والانتقالات المفاجئة والتخلى عن التسلسل المنطقى العادى كما فى شعر ت.س. إليوت أو التعبير الرمزى عن عمق المأساة الإنسانية كما فى رواية توماس مان وقصيدة بول فاليرى إلى غير ذلك. ولكن ما أشد الاختلاف بين الرؤية الدينية عند إليوت والرؤية الإنسانية عند مان والرؤية النقدية القاتمة عند كافكا أو الرؤية التجاوزية عند جويس. ولم يكن الغوص النفسى فى بعض هذه الأعمال استعلاء وغربة عن الواقع بقدر ما كان تعبيراً عن هموم اجتماعية وإنسانية مشتركة رغم اختلاف رؤيتها ومعالجتها بين أديب وآخر، ولقد أصبحت هذه الأعمال رغم بنيتها الصادمة فى البداية من الأعمال الأدبية الميسرة للقراء عادة لا للدارسين وحدهم.

بل لقد تجاوزتهم اليوم أعمال أخرى لعلها أن تكون أكثر عسرا وأشد تعقيدا، فيما نسميه اليوم «بما بعد الحداثة».

ولاشك أن قصيدة العقاد «**ترجمة شيطان**» قصيدة مهمة فى تراثنا الشعرى الحديث، وخاصة فى دلالتها الفكرية. ولعل زكى نجيب محمود قد غالى كثيراً فى تقييمها. وزكى نجيب محمود متحمس بشكل عام تحمسا كبيراً لشعر العقاد. وهو يميز بين شعره الغنائى الرقيق وشعره الذى يغلب عليه الطابع الفكرى العميق تمييزاً بالغ الذكاء مستخدماً تفرقة الفيلسوف كانط المشهورة بين الجميل والجليل، وهى نفس التفرقة التى استخدمها المفكر الفرنسى ليوتار للتمييز بين أدب الحداثة وأدب ما بعد الحداثة فى كتاب له عن «ما بعد الحداثة». فالجميل كما يقول زكى نجيب محمود هو الذى «يهز النفس بعاطفة الحب أو ما يشبهها فى التأثير، فالمحب أميل إلى الحنين والذوبان والغناء فى موضوع واحد، وأما الجليل فيهز النفس بعاطفة **الإعجاب لاالحب**، وعاطفة الإعجاب ـ كما يقول ـ مركب يتألف من عناصر أولية منها: الهول الروعة والرهبة والقداسة» (فلسفة وفن ص٣١٢) ولهذا ينتهى زكى نجيب بأن شعره بشكل عام أدخل فى باب الجليل منه فى باب الجميل. وقد لاأختلف مع د. زكى نجيب محمود فى أن شعر العقاد ـ غير العاطفى والغنائى عامة ـ أدخل فى باب الجليل منه فى باب الجميل، ولكنه **الجليل الفكرى الذى يتخذ طابعا شعريا لا الجليل الفنى الشعرى**! ولاينطبق هذا القول على قصيدة من قصائده بمثل ما ينطبق على قصيدته «**ترجمة شيطان**». والملاحظ عامة أن العقاد يحرص على تقديم خلاصة لبعض قصائده كمدخل لها وتفسيرا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لدلالتها، بل يقوم فى كثير من الأحيان بكتابة هوامش لبعض أبياتها توضيحا وتفسيراً لمعانيها، وسنجد هذا متوفراً فى قصيدة «ترجمة شيطان».

وقد سبق أن ذكرنا تلخيصه للقصيدة كمدخل لها. وقد يحتاج الأمر إلى تحديد أكثر لبعض ملامحها الأساسية.

والملاحظ فى عنوان القصيدة، أنها ليست ترجمة للشيطان بل ترجمة لشيطان. إذن فهى ترجمة لشيطان معين، فهو ليس مجرد واحد من زمرة كما يقول د. زكى نجيب محمود (صفحة ٣١٨) بل هو مقصود لذاته، أى هو شيطان له خصوصيته الذاتية، وإن تساوى بشيطانيته فى المهمة الموكولة إليه وإلى غيره من الشياطين التى ترمى لها الأرض لتكون رسلا للشر لأبنائها. ولهذا فله قصة ذاتية خاصة تحكيها هذه الترجمة الشعرية لحياته المصاغة فى بنية قصصية وإن تكن أكثر تعقيداً من البنية شبه القصصية فى قصيدته السابقة «سباق الشياطين». هكذا تبدأ القصيدة:

صاغه الرحمن ذو الفضل العميم
غسق الظلماء فى قاع سقر
ورمى الأرض به رمى الرجيم
عبرةً فاسمع أعاجيب السير.

ومنذ الأبيات الأولى تكاد تستشعر ضمنا أنه إنما يتحدث عن المستبدين من البشر الذين يتخذون أدوات لهم لفعل الشر أو على الأقل ندرك أن العلاقة بين الله وهذا الشيطان تصلح أن تكون درسا للساسة فى ممارستهم للسلطة ـ يقول العقاد:

خلقة شاء لها الله الكنود
وأبى منها وفاء الشاكر
قدّر السوء لها قبل الوجود
وتعالى من عليم قادر
قال كونى محنة للأبرياء
فأطاعت ، يالها من فاجرة(!)
ولو استطاعت خلافا للقضاء
لاستحقت منه لعن الآخره
سنة الله فاقفوا إثره
عصبة السواس، وامضوا راشدين
علم الأقيال قدما سرها
فاقاموا دينه فى العالمين
سنة الله وما أوسعها
رحمة منه بجبّارى الأمم
ويحهم، لو لم يكن ابدعها
كيف يدرون بأسرار النقم
فله الحمد على ما فقهوا
من دهاء الملك والكيد الحذر
فإذا راموا نكالا شبهوا
من أرادوه بشيطان قذر
قال: «كونى محنة للأبرياء
واخساى ايتها النفس العقيم
أيها الشيطان أضلل من تشاء
سوف تاويك وتاويه الجحيم»

وقد نجد فى هذا المدخل للقصيدة تناقضا بين طاعة هذه النفس الشيطانية لمشيئة الله، وبين اتهام الشاعر لها بأنها فاجرة! كما نجد تناقضاً بين صفة الرحمة التى لله،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبين رحمته لجبارى الأمم، وفضله عليهم بما ألهمهم من فقه الدهاء والكيد! ولهذا تكاد تتداخل صورة الله بصورة هؤلاء الحكام الجبارين مما يثير التباسا رمزيا منذ البداية. وتواصل القصيدة رحلتها بعد ذلك. فشيطاننا يهبط إلى الأرض، أو يُرمى به إلى الأرض ليكون «محنة للأبرياء». فيكون أول هبوطه أو أول سقوطه فى وادى الفيروز أو وادى الزنج، وهى أمة سود. ويتساءل الشاعر بين التأمل والسخرية: هل لونهم الأسود هذا خطأ وقع فى صبغتهم، أم أنهم حُرقوا أثناء خلقهم! وهو يصف بلادهم وصفا جميلا يكشف عن الغنى الشديد للطبيعة والسطوع الدائم للشمس فيها من ناحية وقلة عددهم وسوادهم وتخلفهم من ناحية أخرى.

أرضهم أنجب من أبنائها
وحصاد الزرع فيها دائم
لاينام الظل فى أرجائها
وَهُمُ ظل عليها قائم

ويرى شيطاننا أن وجوده بين هؤلاء الذين لافرق بينهم وبين الوحوش هو نوع من الإذلال لكبريائه. فيرتحل إلى منطقة أخرى متحضرة حول بحر الروم ويبدأ فى القيام بمهمته وهى إغواء البشر. فيصنع لأبنائها شيئا أسماه **الحق** ويتركهم يختصمون عليه. وهكذا راح كل واحد منهم يرى أن ما معه هو **الحق**. وتفجّر الصراع بينهم حول الأطماع المختلفة. وواصل شيطاننا تقديم الأشياء التى تضاعف من النزاع بينهم وكشف ضعفهم. على أن فى الشيطان نفسه ضعفا كما أن فى البشر ضعفاً وإلا لما استطاع أن يتعرف على ضعفهم وأن يستغله، وهكذا انساق هو نفسه وراء ضعفه وضعفهم.

فاشتهى الخمر ورنات المثانى
وأحب الغيد عذرىً الهوى.

وتكشّف فى تجربته أنه لافرق فى الناس جميعا بين فاجر وعفيف، بل كلهم سواء، وخلاصة الحياة بينهم هى، «**راسب يطفو وطاف يرسب**». ولما عاين شيطاننا عاقبة ما أشاعه ونشره من شر، كفر بالشر وطلب من رب السماء أن يرفعه مرة أخرى عن الأرض. فكان له ما أراد. وأنزله الله منزلا رفيعا فى وادى النعيم. ويأخذ الشاعر فى وصف جمال هذه الدار، إلا أنه سرعان ما يتوقف، إذ لاحاجة له بوصف دار يدخلها قراء هذا الشعر:

ونفيض الوصف لولا أننا
نصف الدار لكم لا داخليها
فاصبروا، فالصبر مفتاح المنى
واسمعوا كيف غوى الشيطان فيها

ونلاحظ أن القصيدة لاتصف أو تسرد فحسب، بل تحرص على فنية أخرى على مخاطبة قارئها.

أيها القارئ، وقّيت العثار
وبلغت الخلد موفور القدم.

على أن شيطاننا يسأم هذا النعيم، ويرفض مقامه فيه على هذا النحو. ويقف أمام الله «طاغياً مريداً» متحدياً له وجهاً لوجه و«كبرياء الكفر فى وقفته».

عالى الجبهة يابى القهقرى
وتؤج النار من نظرته.

إنه يحسد الله على ملكه، ويستخف بنعمه، ويرفض الخلود فى دار نعيمه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عفوك اللهم لاخلد هنا
ومتى كان خلود فى قيود

بل يقول لله متحدياً:

وادع فى خلقك يسجد من رجا
خلدك الأعلى فما نحن سجود

فيقول له الله:

كن عبدى، فلما أن أبى
قال: كن صخرا كما شئت. فكان.

وهكذا يتحول الشيطان إلى تمثال صخرى ولكنه تمثال سحرى يستهوى العقول.

ولا يختتم العقاد قصيدته بهذا المصير الذى انتهى إليه شيطاننا، الذى استمر يواصل إغواءه للناس. وإنما بتركنا نتساءل دون أن يعبر لنا عن ذلك صراحة. أى إغواء سيواصله الشيطان هذا فى تكوينه الصخرى الفنىّ الجديد هل هو إغواء كان يمارسه من قبل بإشاعة النزاعات والصراعات بين البشر، أم هو إغواء بدلالته الجديدة التى تتمثل فى تحديه لسلطة الله، أو للسلطة عامة؟! ولعل الصورة الأخيرة التى يصوغها العقاد فى ختام القصيدة ما يوحى لنا بهذا المعنى الأخير الذى يتلاقى مع المعنى الإيحائىّ الرمزى الملتبس الذى استشعرناه فى بداية القصيدة بين الله والحكّام الجبارين.

ويجمع إبليس شياطينه فى النهاية للتشاور فى الموقف الذى ينبغى اتخاذه إزاء هذا الشيطان الذى اختلف سلوكه عن سلوكهم. ويتساءل إبليس: هل هو شيطان مثلهم أم شيطانة منهم قد أغوت ملاكا من الملائكة فأنجبا هذا الشيطان الذى هو فى الحقيقة ابن ملاك من شيطانة!

ترى.. هل نجد هنا الينبوع الأول لما سوف نطالعه بعد ذلك فى بعض كتابات العقاد وتداخل بين العرائس والشياطين، بين الخير والشر، بين العقل المجرد والحس الرقيق، بين شموخ العملاق ورهافة الشاعر وبساطته؟! أعتقد ذلك.

المهم، أن إبليس وبقية شياطينه يتبرمون منه، وتتلاشى سيرته، فلا أصحابه رضوا عنه ولارضى عنه أعداؤه. وهنا يختتم العقاد قصيدته ملخصا هذا الموقف الأخير من شيطانه:

وكذا العهد بمشبوب القلى
عارم الفطنة جياش الفؤاد
أبدًا يهتف بالقول فلا
يعجب الغى ولا يرضى الرشاد.

إنه إذن نموذج للمتفرد المتمرد الذى لايرضى عنه الفساد والرشاد.

هذه بعض العناصر الأساسية لقصيدة «**ترجمة شيطان**»، وإذا أراد القارئ معرفة بها أشد تفصيلا فعليه بالقصيدة نفسها ثم بما قدمه د. زكى نجيب محمود من تلخيص تفصيلى لكل بيت من أبياتها. فالقصيدة فى الحقيقة صعبة التركيب، غير واضحة المعانى فى كثير من مواضعها حتى أن العقاد ـ كما ذكرنا من قبل ـ كان يحرص على صياغة الأبيات صياغة نثرية فى الهامش توضح معانيها. ولهذا يغلب على القصيدة الطابع الفكرى برغم أنها ذات بنية قصصية. والقصيدة فى الحقيقة تعبير رمزى عن إرادة التمرد على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاستبداد والقمع. ولهذا كان د. زكى نجيب محمود على صواب تماما عندما قال فى نهاية تلخيصه للقصيدة: «ضع مكان كلمة الله كلمة أخرى هى الحاكم المستبد، ثم ضع مكان كلمة الشيطان كلمة أخرى هى المفكر الحر أو العقاد، تجد شاعرنا العقاد إنما يترجم لحياة كل مفكر حر يثور فى وجه الطغيان» (ص٣٢٩) وهذا يؤكد ما استشعرناه من التباس بين الله والحكام المستبدين فى بداية القصيدة ويفاضل د. زكى نجيب محمود بين شيطان هذه القصيدة وشيطان ملحمة ملتون فى «**الفردوس المفقود**» ويرى أن شيطان العقاد لم تلن قناته أبداً على خلاف شيطان ملتون والحقيقة أن الشيطان فى ملحمة ملتون هو بطلها رغم المصير الذى انتهى إليه. وفى تقديرى أنه كان ملهما لقصيدة العقاد دون أن يعنى هذا إقلالا من قيمتها أو من دوافع العقاد على كتابتها. فهذه القصيدة بغير شك هى ابنة اللحظة التاريخية الاجتماعية والوطنية التى عاشها العقاد فى نهاية الحرب العالمية الأولى، التى كان الوجدان المصرى فيها يتضاعف وعيه بذاتيته الفردية والقومية ويتطلع إلى فرض إرادته الحرة على الواقع المستبد المفروض عليه، ويتأهب للقيام بثورته، وإن غلب على تعبير القصيدة عن هذه اللحظة التاريخية الطابع الذاتى الفردى.

وتكاد دلالة هذه القصيدة أن تكون هى نفسها الدلالة المعكوسة لقصيدته الصغيرة التى سوف يكتبها بعد ذلك بما يزيد عن عشر سنوات بعنوان «**انتحار إبليس**» الذى انتحر بسبب زوال الاستعباد وسيادة الحرية كما سبق أن ذكرنا وإن كانت هذه القصيدة ذات بعد اجتماعى نسبى.

على أن نهاية قصيدة «**ترجمة شيطان**» توحى لى بمعنى إضافى إلى جانب هذا الرفض للاستبداد والتمرد عليه. فهذا الشيطان الذى أصبح تمثالا صخريا سوف يواصل إغواءه الشيطانى الأول أم سوف يستهوى العقول للتحدى؟ والأرجح - بمنطق القصيدة - أنه سيواصل استهواءه العقول بتحدى السلطة المستبدة. ولهذا فلعل العقاد أراد أن يقول كذلك إن الفن الذى يتجسد فى هذا التمثال الصخرى وفى كل عمل فنى آخر هو دعوة للحرية ولتحدى القمع والاستبداد. أليس الجمال فى فلسفة العقاد هو الحرية؟ ولعله استطاع أن يوحى بهذا المعنى فى تقديمه النثرى لها، أكثر ما استطاع أن يوحى بذلك فى شعره.

ويبقى بعد هذا كله السؤال الكبير: ماذا يعنى الشيطان فى كتابات العقاد؟ إنه كما رأينا يحمل أكثر من قناع أو حقيقة: فهو معنى الشر الضرورى فى الحياة الذى يعرف به الخير وهو قوة نفسية أخلاقية داخلية تجسد الرذائل الإنسانية، وهو قوة ذات شموخ وكبرياء معادية للقهر والاستبداد متمثلا فى أى سلطة حتى لو كانت السلطة الإلهية، وهو قوة إلهام للشعر والفن للإنسان عامة بما يعنيه ذلك من تعبير عن وحدة القلب الإنسانى وتطلع الإنسان للحرية والإبداع.

ومع هذا التنوع والاختلاف فى معانى الشيطان فى كتابات العقاد، فإن الشيطان هو - في جوهره عند العقاد - قوة جبارة شامخة ذات دلالة نفسية وأخلاقية أكثر منها قوة فكرية أو موضوعية أو اجتماعية. وهو قوة ذات فعل سلبى سواء كان هذا الفعل شراً محضاً أو تمرداً على الشر والاستبداد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على أن هذا النموذج الشيطانى السلبى بدلالتيْه، قد أخذ يختفى فى كتابات العقاد فى الأربعينيات ويبرز نموذج بطولى إيجابى نقيض لهذا النموذج الشيطانى هو العبقريات الدينية التى كرس لها العقاد مكتبة كاملة مشروعه الكتابى. وعلى الرغم من التناقض الصارخ بين النموذجين، فإن العقاد فى معالجته لهما، كان يهتم بالجانب النفسى والأخلاقى أساساً، وبإبراز طابع القوة والاقتدار سلبا أو إيجابا.

ولعل هذا الانتقال فى اهتمام العقاد من النموذج الأول إلى النموذج الثانى الا يكون انتقالا أو انقطاعا بينهما، بقدر ما يكون تطورا فى بنية العقاد المزدوجة نفسيا وفكريًا، وحياتياً ، والتى أشرنا إلى بعض عناصرها فى الصفحات السابقة وهو تطور مرتبط كذلك بتطور الأوضاع السياسية والاجتماعية والموضوعية عامة فى مصر خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها.

على أن معالجة هذا الموضوع يحتاج إلى رؤية أكثر شمولا لمجمل كتابات العقاد فى سياق التاريخ المصرى الحديث.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مراد وهبه

العقاد وأفول العقل

فى مفتتح الفصل السابع من المقالة العاشرة من كتاب «**الأخلاق**» يقرر أرسطو أن العقل له المحل الأول من بين قوانا، وتعقله هو السعادة القصوى.

وفى مفتتح كتاب «**المقال فى المنهج**» يقول ديكارت «**إن العقل هو أعدل الأشياء توزعا بين البشر**».

وفى كتاب «**النجاة**» يقول ابن سينا «**إن العقل يدرك أولا ماهيات الماديات، أى كنهها لا ظاهرها**».

وفى مفتتح كتاب «**فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال**» يقول ابن رشد «**وإذا تقرر أن الشرع قد أوجب النظر بالعقل فى الموجودات واعتبارها، وكان الاعتبار ليس شيئا أكثر من استنباط المجهول من المعلوم، واستخراجه منه، وهذا هو القياس فواجب أن نجعل نظرنا فى الموجودات بالقياس العقلى. وبيّن أن هذا النحو من النظر الذى دعا إليه الشرع وحث عليه هو أتم أنواع النظر باتم أنواع القياس وهو المسمى «برهانا»**».

وفى تقديرى أن أدق هذه العبارات هى عبارة ابن رشد إذ هى تعنى العلاقة العضوية بين العقل والبرهان وإذا كانت وظيفة العقل تقوم فى البرهان فالشك أمر لازم ومطلوب، إذ من غير الشك ليس ثمة مبرر للبرهان. والسكون عند «**الدوجما**» أمر غير لازم وغير مطلوب، لأن الدوجما تعنى اقتناص المطلق فيمتنع بعد ذلك البرهان. البرهان إذن يقع بين الشك والدوجما. وإذا كان البرهان هكذا فالعقل هو كذلك. ولهذا فمَن يُعمل عقله لا يقنع بالوقوف عند الشك كما أنه لا يقع فى براثن الدوجماطيقية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والسؤال إذن:

أين مكانة العقل من الشك والدوجما عند العقاد؟

إن **«اليقين»** هو السمة السائدة فى كتابات العقاد، وهو لا يعرف غيره. فمن أقواله على سبيل المثال: **«أعلم علم اليقين أننى أمقت الغطرسة على خلق الله».**

و«أعلم علم اليقين أننى أجازف بحياتى ولا أصبر على منظر مؤلم أو على شكاية ضعيف»(١).

و«الذى أجزم به أن الزمن لا يغير عناصر النفس الأصيلة، ولا يزيد عليها ولا ينقص منها»(٢).

ويقول معلقا على كتاب «فلسفة الثورة» لعبد الناصر:

«صواب ولا شك أن الحركة المصرية لا توصف بانها تمرد عسكرى.

وصواب ولا شك أن الحاضر يعيش ببقية من مساوئ العهود الماضية.

وصواب كذلك أن الشك آفة معطلة للجهود، معطلة للأفكار والآراء»(٣) والعقاد، فى هذه العبارة، لا يستخدم لفظ «شك» فى معناه الإيجابى الذي يعنى أنه حافز على إعادة النظر، وحافز على منع الوقوع فى براثن الدوجماطيقية، وإنما يستخدمه فى معناه السلبى الذى يعنى أنه نقيصة عقلية، وهو لذلك يزعم أنه كان يعلم علم اليقين أنه كان على قرار واضح فى كل قضية من القضايا المثارة فى عصره حين بلغ سن السادسة عشرة، وهذه القضايا يوجزها فى ثلاث: الجامعة الإسلامية والدولة العثمانية والحكم الدستورى . وهو مدافع عنها منذ شبابه حتى وفاته. وهو فى دفاعه عنها لا ينصت إلى صوت العقل وإنما إلى صوت الشعور.

وفى **«خلاصة اليومية»** يشك العقاد فى قدرة العقل على إثبات وجود الله، إذ أن هذا الإثبات مردود إلى الشعور وليس إلى الفكر.

وفى **«مجموعة مراجعات فى الآداب والفنون»** ثمة مقال عن المعرفة يذهب فيه إلى أن العقل والحس لا يمكنهما معرفة الكون.

وفى كتابه **«الله»** يقرر العقاد أن مسألة الألوهية لا تدرك بالعقل ولا بالحس، وإنما بالوعى الكونى المركب فى طبيعة الإنسان. فهذا الوعى هو مصدر الإيمان بالحقيقة الإلهية الكبرى التى تحيط بكل موجود.

وعن العلاقة بين الدين والدولة يدعو العقاد إلى مبدأ الحاكمية. ففى فصل **«الحكومة»** من كتابه **«الفلسفة القرآنية»** يقول العقاد: **«يطاع الحاكم ما أطاع الله فإن لم يطعه فلا طاعة لمخلوق فى معصية الخالق»**. ثم يقول **«فليست مسألة الفصل بين الدين والدولة فى الإسلام بالمسألة التى تصطدم بحق الراعى أو حق الرعية الذى عرف فى تاريخ هذه المسألة عند الأمم الأوربية، وليست هى المشكلة المعروضة للبت فيها بين شعب من الشعوب الإسلامية»**. ثم يوجز رأيه فى هذه المسألة فى عبارة مقتضبة تقول **«ونحن فى هذا الكتاب قد تعرضنا للكلام عن الفلسفة القرآنية من حيث هى عقيدة للجماعات الإسلامية»**. ولهذا فإن كتابه **«الفلسفة القرآنية»** كان يمكن أن يكون عنوانه **«عقيدة الجماعات الإسلامية»**.

وتأسيسا على ذلك كان العقاد منطقيا مع نفسه عندما قال عن **فرح أنطون** إنه **«كان إلى يوم وفاته ممسكا بالقوس لا يحول بصره عن الهدف الذى**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خدعه»[٧] وقد حدد العقاد هذا الهدف الذى كان ينشده **انطون** والذى خدعه فى دعوة **انطون** إلى «الفصل بين الكنيسة والحكومة، ورأيه الذى ارتآه فى كلامه عن ابن رشد ذاهبا فيه إلى انتفاء الجمع بين السلطتين الدينية والدنيوية فى الخلافة الإسلامية، وهو الرأى الذى كان من أسباب فشله وكساد مجلته (**الجامعة**)»[٨].

ويتساءل العقاد عن سبب دعوة **انطون** إلى فصل السلطتين الدينية والدنيوية فيردها الى نشأة **انطون** فى سورية فى أواسط النصف الأخير من القرن التاسع عشر حيث «جمع رجال الدين المسيحى بين الزعامة فى الدين والزعامة فى السياسة والزعامة فى المال، فكانت لهم سطوة هائلة تغرى بالتحدى وتغرى بالمناجزة»[٩].

بيد أن هذا السبب الذى يشير إليه العقاد لا يستقيم مع قول **انطون** فى مفتتح كتابه عن «ابن رشد وفلسفته» أنه «**يقدم هذا الكتاب للعقلاء فى كل ملة وكل دين فى الشرق الذين عرفوا مضار مزج الدنيا بالدين**»، ومعنى هذه العبارة أن أنطون يدعو إلى العلمانية، وأن هذه العلمانية ليست مقصورة على ملة دون أخرى أو على دين دون آخر، أما أن تكون مقصورة على المسيحية على نحو ما يرى العقاد فمعنى ذلك أن العقاد يقف ضد العلمانية . وإذا كانت العلمانية تعنى على حد تعريفى لها أنها التفكير فى النسبى بما هو نسبى وليس بما هو مطلق فالحاكمية التى يدعو إليها العقاد تقف ضد العلمانية فتعنى التفكير فى النسبى بما هو مطلق فيتساوى النسبى مع المطلق، أى يتمطلق النسبى فيمتنع تطوره.

والحاكمية، بهذا المعنى، تنفى إعمال العقل ونفى إعمال العقل هو نفى لمقولة التأويل. فالتأويل على حد قول ابن رشد «هو إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية»[١٠]. وهذا الإخراج يقوم به «صاحب العلم بالبرهان». والبرهان، عند ابن رشد، هو قياس يقينى على عكس القياس الظنى الذى يقوم به الفقيه. ومعنى ذلك أن نفى التأويل هو نفى للبرهان.

وتأسيسا على ذلك نقول إن الحاكمية التى يدعو إليها العقاد تقضى إلى نفى البرهان. ونفى البرهان يفرض على العقاد اختيار أحد أمرين: إما الشك وإما الدوجماطيقية، وقد اختار العقاد الدوجماطيقية. والذى يختار الدوجماطيقية يقف ضد التنوير. وتفصيل ذلك فى فهم العقاد **لجوته** فى كتابه المعنون «**عبقرية جيتى**» وهذا عنوان الطبعة الثانية، وهو من اقتراح محمد خليفة التونسى وبموافقة العقاد. أما الطبعة الأولى فكان عنوانها «**تذكار جيتى**» وقد نشر العقاد هذا الكتاب عام ١٩٣٢ بمناسبة الذكرى المئوية لوفاة **جوته**.

أمر شائع ومألوف علاقة **جوته** بالتنوير على الإطلاق وتنوير **كانط** على التخصيص. التنوير على الإطلاق يعنى رؤية وضعية لنسق العالم ولأنحاء الوجود الإنسانى فتؤسس العلوم والفنون على مبدأ العلية دون مجاوزة لهذا العالم. ومن ثم يهتم الفيلسوف بالبحث فى هذه الدنيا وليس بالبحث عن الحقائق الأزلية فيربط بين العقل والوقائع العينية، ويكتفى بدراسة معقولية العالم الفزيقى وبالطبيعة دون ما هو فائق للطبيعة. ومن هنا أصبح لفظ «الطبيعة» أكثر الألفاظ شيوعا فى عصر التنوير.

وقد ارتبط البحث فى الطبيعة بالوظيفة النقدية للعقل، ذلك أن الطبيعة قد ألزمت الفيلسوف بعدم مجاوزة مجال الملاحظة والتجربة، ولكنها مع ذلك أفسحت له مجال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البحث العقلى من حيث أن الطبيعة تنطوى على الواقع المتناهى برمته، أو بالأدق، على «**نسق العالم وجملة الموجودات المخلوقة**» على حد تعبير **دالامبير** فى «**الانسيكلوبيديا**». وبذلك تدفعنا الطبيعة إلى البحث عن المبدأ الموحد فيحل العلم محل الميتافزيقا، ويزوّد الإنسان بمعرفة وجوده وبعلاقته مع الكون.

هذا عن التنوير على الإطلاق أمـــا التنوير على التخصيص عند **كانط** فهو وارد فى مقال له نشر عام ١٧٨٤ بعنوان «**جواب عن سؤال: ما التنوير؟**» جاء فيه «**إن الثورة قد تسقط طاغية ولكنها لا تستطيع أن تغير من أسلوب التفكير، بل على الضد من ذلك فإن الثورة قد تولد سوء طوية تكبل الدهماء.. إن التنوير ليس فى حـاجـة إلا إلى الحـرية.. وأفضل الحريات خلوا من الضرر هى تلك التى تسمح بالاستخدام العام لعقل الإنسان فى جميع القضايا**».

هذا هو مغزى التنوير، عند **كانط** فما علاقة **جوته** بهذا التنوير؟

يقص علينا **جوته** أنه بدأ دراسة الفلسفة بعد عودته من إيطاليا عام ١٧٨٨، وكانت فلسفة **كانط** تدرس فى جامعة **يينا**، وكان **كانط** قد أصدر كتابه الأكبر «**نقد العقل الخالص النظرى**» عام ١٧٨١. فكرته المحورية تدور على أن ثمة وهما لدى الإنسان أن فى إمكانه اقتناص المطلق. وحقيقة الأمر أنه «يحاول» اقتناص المطلق ولكن دون جدوى . وتأسيسا على ذلك انتقد **كانط** الميتافزيقا التقليدية التى تدلل على قدرة الإنسان على اقتناص المطلق، وهى لذلك ميتافزيقا دوجماطيقية تتجاوز الطبيعة إلى ما فوق الطبيعة.

وقد عرفنا من خطاب **جوته** إلى **فيلاند** فى فبراير ١٧٨٩ أنه كان يدرس كتاب «**نقد العقل الخالص النظرى**». وفى عام ١٧٩٤ اندفع إلى قراءته من جديد بفضل إلحاح صديق عمره **شيلر**. ويقول جوته عن **كانط** إن أى مفكر لم يستطع أن يرفض أو يعارض أو يلوم الحركة الفلسفية العظمى التى بدأها كانط». ولهذا فإن **جوته** يعد **كانط** أعظم فلاسفة عصره.

ولمعرفة مدى تأثير **كانط** على **جوته** نستعين بأسئلة ثلاثة كان قد وجهها **جوته** إلى أى نسق فلسفى فى عصره ليحدد موقفه من هذا النسق أو ذاك:

- إلى أى حد يمكن للفكر النزيه أن يتناول الطبيعة استنادا إلى نسق وإلى حث الإنسان على الاتصال بالطبيعة والاتساق معها؟
- كيف انتهى النسق إلى المفهوم الأخلاقى؟
- إلى أى مدى يستطيع النسق أن يقرر أنه عاجز عن كشف الأقنعة برمتها؟

عن السؤال الأول يرى **جوته** أن نسق **كانط** قد اكتفى بالطبيعة دون ما هو فائق للطبيعة، ذلك أن القضايا ونقائضها تبدو، فى مجال ما هو فائق للطبيعة، لازمة على السواء فيقع الإنسان فى تناقض لا سبيل إلى رفعه. وهذه نتيجة متسقة مع فكر **جوته** إذ يقول «إن صفات الله والخلود وطبيعة النفس وعلاقتها بالجسم هى مشكلات أبدية ليس فى إمكان الفيلسوف أن يعيننا على حلها»، وفى فقرة أخرى يقول «إن التفكير فى الخلود نوع من تزجية الفراغ وهو خاص بالطبقة الأرستقراطية وخاصة بالنساء حيث لا عمل لهن. وأفضل من ذلك أن نفكر فى هذه الحياة الدنيا»[١٢]، ومن عبارات **جوته**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المفضلة قوله إن الطبيعة سر مفتوح، ومعناه أن الطبيعة ذاتها غامضة، ولكنها مع ذلك قابلة للفهم.

ولكن ما هى الطبيعة؟ إنها الله عند **جوته**. وهكذا يحذف **جوته** كل ما هو فائق للطبيعة. يقول **جوته** فى رسالته إلى جاكوبى فى فبراير ١٧٨٦ «**إن الله قد عاقبك بان اعطاك الميتافزيقا، وباركنى بان اهدانى الفزياء**». بل إن **جوته** ذهب إلى مثل ما ذهب إليه **كانط** فى نفى الغائية عند فهم الطبيعة، ذلك أن الحكم بالغائية ذاتى وليس له قيمة موضوعية، وهو صادر بموجب تركيب الفكر. ثم إن الكائنات الحية لم توجد لتحقق غاية خارج ذاتها، أى أنها لم توجد بفعل عوامل خارجية، إذ أن شكلها قد تحدد بقوة أولية قصدية، أى بمبدأ جوانى. بل إن **جوته** ذهب إلى تعميم هذا المبدأ الجوانى وسماه «**مبدأ توازن النمو**» بمعنى أن أى نمو فائض فى جزء يقابله بالضرورة نقص فى نمو جزء آخر. وتأسيسا على ذلك كان **جوته** ينظر إلى الجزئى فى علاقته بالكلى فيراها علاقة جدلية.. فنحن نقتنص المبدأ الكلى من الظاهرة الجزئية، ونفهم الجزئى فى ضوء الكلى.

ولكن ماذا يحدث عندما ننتقل من الجزئى إلى الكلى؟

جواب **جوته**: **رؤية الله فى الطبيعة والطبيعة فى الله**. بيد أن هذه الرؤية لا تعنى نهاية المطاف، ذلك أن الطبيعة، عند **جوته**، بلا نسق لأنها تنتقل من مركز مجهول إلى حدود لا يمكن معرفتها[١٣]. وفى عبارة أخرى يقول **جوته** «**من الممكن معرفة الكثير ومع ذلك يظل الكثير خافيا علينا**». ومن هنا يمكن فهم عبارته «**إن الإيمان مطروح فى نهاية المعرفة وليس فى بدايتها**».

هذا عن السؤال الأول، أما عن السؤال الثانى فإن **جوته** يمتدح **كانط** فى رفضه المذهب النفعى فى الأخلاق وفى تأكيده على استقلال الأخلاق.

وعن السؤال الثالث نرى أن ثمة فارقا بين **جوته** و**كانط**. فكانط يغلق المذهب وهو مقتنع أنه قد كشف عن أقنعة الأوهام برمتها. والذى دفع **كانط** إلى الغلق، على نحو ما يرى **جوته**، نظرة **كانط** إلى العلاقة بين الطبيعة والإنسان على أنها علاقة غير مباشرة، وهمزة الوصل نظرية المعرفة. أما **جوته** فيرى أن العلاقة بين الطبيعة والإنسان علاقة مباشرة، ولهذا فهى علاقة مفتوحة، وبالتالى فإن النسق الذى يتناولها هو نسق مفتوح. هذا بالإضافة إلى رفض **جوته** للنسق المغلق، إذ ينظر إليه على أنه نوع من الدوجماطيقية.

ويبين مما تقدم أن ثمة علاقة حميمة بين **جوته** و**كانط** على الرغم من بعض التحفظات. ومحور هذه العلاقة التنوير.

يبقى بعد ذلك تحديد رؤية العقاد **لجوته** فى ضوء ما انتهينا إليه، وفى ضوء كتاب العقاد عن **جوته**. وفى هذا الكتاب يجيب العقاد عن أسئلة **جوته** الثلاثة ولكن لا فى ضوء التنوير ولا فى ضوء فلسفة **كانط** ولكن فى ضوء العقاد نفسه ولغته العربية التى تتميز بجرس موسيقى قد يطغى على إبراز الفكرة. يقول العقاد «**لقد عاش جوته عصر الثورة الفرنسية ولقى نابليون اعظم رجال الدول فى ذلك الزمان. ولكنك إذا سطرت تاريخه استطعت أن تحذف ذكر الثورة باسرها دون أن تختل معك قواعد ذلك التاريخ، واستطعت أن تلغى لقاءه لنابليون، ولكنك لا تستطيع أن تلغى لقاءه لحسناء من أولئك الحسان اللواتى غذينه بغذاء الأرباب من نور**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العيون ووهج القلوب. فكل حسناء عرفها كان لها شان فى آثاره اجل من شان نابليون».

ويبين من هذه العبارة أن.فهم العقاد للثورة محصور فى الفعل الثورى الآنى فى حين أن للثورة الفرنسية فلاسفة مهدوا لها هم فلاسفة التنوير. وأغلب الظن أن العقاد لم يفهم روح القرن الثامن عشر إلا على أنه القرن المتعطش إلى المعرفة والحرية(١٤).وهذه الفاظ بلا مدلول لأن التعطش إلى المعرفة والحرية لا يميز هذا القرن وحده، وإنما الذى يميزه هو دعوته إلى تحرير العقل من كل سلطان ماعدا سلطان العقل الأمر الذى أدى إلى إبداع الثورة العلمية والتكنولوجية.

وكنا نود أن يأتى نقد العقاد **لفاوست** من زاوية روح العصر، ولكنه لم يفعل وإنما رد الإنتاج الأدبى **لجوته** إلى عبقرية جوته. يقول «**ليس فى فاوست إلا شىء واحد يستحق العناية وهوالاطلاع على عبقرية نادرة نتفرج عليها وكفى**».

وحين يعلق العقاد على مؤلفات **جوته** برمتها يقول: **وانت تخرج من هذه الكتب بأن جوته هنا وهناك شاعر الأجزاء والحالات الفردية، يجيد فيها ولا يجيد فى غيرها. فخذ ما شئت سردا للكلام المفرد، ورسما للشخوص المعزولة، لأن ملكة الأجزاء تغنى كل الغنى فى هذه المقاصد. بيد أنها لا تغنى فى حبك الفصول المركبة ولا فى ربط الوقائع المتشعبة(١٥)**. وهذا التعليق يأتى على الضد من مبدأ **جوته** الخاص بالعلاقة الجدلية بين الجزئى والكلى.

والعقاد، فى نهاية المطاف، لم يدرك روح عصر التنوير، إذ يقول عن هذا العصر الذى نشأ فيه جوته أنه «لم يكن عصر إحصاء بل كان عصر إحاطة وإجمال، وتمهيد من الإجمال إلى التفصيل.

أما بعد

فليس عندى من خاتمة توجز ما انتهينا إليه من تحليل لفكر العقاد سوى عنوان هذا المقال.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش:

(١) عباس محمود العقاد، أنا، دار المعارف، ١٩٦٤، ص ٢٩.
(٢) نفس المرجع، ص ٢٤٤.
(٣) عباس محمود العقاد، حياة قلم، دار المعارف، ١٩٦٤، ص ٢٣.
(٤) نفس المرجع، ص ٤٦.
(٥) عباس محمود العقاد، الفلسفة القرآنية، دار المعارف، ١٩٦٢، ص ٤٣.
(٦) نفس المرجع، ص ٢٢٦.
(٧) عباس محمود العقاد، رجال عرفتهم، دار المعارف. ١٩٦٣، ص٢٠١.
(٨) المرجع السابق، ص ٢٠٢، ٢٠٣.
(٩) المرجع السابق.
(١٠) ابن رشد، فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال، الجزائر، ص ٣٤.
(١١) Goethe, Conversations and Encounters, trans. D. Lake and R. Pick, Oswald Wolff, London, 1966, p. 126.
(١٢) Ibid., p. 129 .
(١٣) Karl Victor, Goethe, the Thinker, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1950, p. 14.
(١٤) العقاد، عبقرية جيتى، مكتبة دار العروبة، القاهرة، ١٩٦٠، ص ٥٥.
(١٥) نفس المرجع، ١٢١.

لطفى عبد البديع

العقاد

بين عمر وأبى نواس

لا تعرف العربية كاتباً كالعقّاد رحمه الله توسّع فى كتابة السير والتراجم ونوّع فيها واستكثر منها بما لا يدانيه أحد فى ذلك من نظرائه ومعاصريه من الكتاب، فقد عرفنا من يكتب الكتاب أو الكتابين كما فعل هيكل فى «حياة محمد» و «أبوبكر الصديق» وطه حسين فى بعض كتبه ولطفى جمعة والسحّار وغيرهم.

والعقاد كتب فى أعلام الإسلام من الخلفاء والصحابة وفى الشعراء كأبى نواس وابن الرومى ثم فى المعاصرين كما فى كتابه عن سعد زغلول،وكانت له قدرة عجيبة على التحليل والتعليل، يقيم من الأخبار على كثرتها والروايات على تباينها نسقاً واحداً متماثلاً يفضى أوله إلى آخره وآخره إلى أوله وتلتقى فيه التفاصيل وتتعانق الجزئيات فى لغة محكمة البناء صارمة الأداء لا تمل من الجدل والحجاج ولا تختل ولا يعروها ما يعرو غيرها من التخاذل أو الهوان كأنها بعض لغة المتكلمين والمجيدين من الكتاب فى عصور العربية الزاهرة وقد جدد شبابها محمد عبده والشيخ على يوسف وأمين الرافعى وأضرابهم من الكتاب ثم ورّثوها من جاء بعدهم من أصحاب الأقلام.

غير أن هذا النسق الصارم على ما فيه من براعة فى التخريج والاستنباط والجمع بين ما تفرق واختلف وتباين ولم يأتلف يشوبه ما يشوب كل نسق مثالى من الضيم الذى يدخله على الجزئيات والتفاصيل حين يروم إنزالها على حكمه بناء على ما تقتضيه التجارب النفسية والاجتماعية لوقائع الحياة وأحداث التاريخ.

وآفة السير والتراجم هى النزعة النفسية التى تطابق بين الذات التى تروم المعرفة والذات النفسية مما تصدت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

له الفلسفة الظاهرة بالنقض والتصحيح بناء على أن «**الإمبريقية**» التى تعول عليها النزعة النفسية تؤكد ككل «**إمبريقية**» أن التجربة هى المصدر الوحيد لحقيقة كل ضرب من ضروب المعرفة، إلا أن هذا التوكيد ينبغى بدوره أن يخضع للتجربة وينزل على حكمها، ولكن الشاق فيه كالشأن فى كل تجربة أنه لا يفضى إلا إلى الممكن والجزئى ولا يتيح للعلم المبدأ الكلى والضرورى لتوكيد مماثل لأن التجريبية لا يمكن أن تفهم بالتجريبية.

ونجتزئ بمثالين لذلك أحدهما من «**عبقرية عمر**» والآخر «**أبو نواس**» وتستوقفنا فى عبقرية عمر، قصة ساقها العقاد فى عدل عمر، وقد بلغ مبلغ البطولة التى لا يدانيه فيها أحد، وهى قصة ابنه عبدالرحمن فى مصر كما رواها عمرو بن العاص وإلى مصر يومئذ حيث يقول: دخل عبدالرحمن بن عمر وأبو سروعة ـ وهما منكسران، فقالا: أقم علينا حدّ الله، فإنّا قد أصبنا البارحة شراباً فسكرْنا، فزجرتهما وطردتهما، فقال عبدالرحمن: إن لم تفعل أخبرت أبى إذا قدمت عليهْ، فحضرنى رأى وعلمت أنى إن لم أقم عليهما الحد غضب علىّ عمر فى ذلك وعزلنى وخالفه ما صنعت فنحن على ما نحن عليه إذ دخل عبدالله بن عمر فقمت إليه فرحّبت به وأردت أن أجلسه فى صدر مجلسى فأبى علىّ وقال: أبى نهانى أن أدخل عليك إلا أن لا أجد من ذلك بداً، إن أخى لا يحلق على رءوس الناس فأما الضرب فاصنع ما بدالك.

قال عمرو بن العاص وكانوا يحلقون مع الحد فأخرجتهما إلى صحن الدار فضربتهما الحد، ودخل ابن عمر بأخيه إلى بيت من الدار فحلق رأسه ورأس ابن سروعة فوالله ما كتبت إلى عمر بشىء مما كان حتى إذا تحينت كتابه إذا هو نظم فيه: بسم الله الرحمن الرحيم: من عبدالله عمر أمير المؤمنين إلى العاص ابن العاص:

عجبت لك يا ابن العاص لجرأتك علىّ وخلاف عهدى، فما أرانى إلاّ عازلك فمسىء عزلك تضرب عبدالرحمن فى بيتك وتحلق رأسه فى بيتك وقد عرفت أن هذا يخالفنى! إنما عبدالرحمن رجل من رعيتك تصنع به ما تصنع بغيره من المسلمين، ولكن قلت هو ولد أمير المؤمنين، وقد عرفت ألاّ هوادة لأحد من الناس عندى فى حق يجب لله عليه، فإذا جاءك كتابى هذا فابعث به فى عباءة على قتب حتى يعرف سوء ما صنع»

قال: فبعثت به كما قال أبوه وأقرأت ابن عمر كتاب أبيه، وكتبت إلى عمر كتاباً أعتذر فيه وأخبره أنى ضربته فى صحن دارى، وبالله الذى لا يحلف بأعظم منه إنى لأقيم الحدود فى صحن دارى على الذمىّ والمسلم وبعثت بالكتاب مع عبدالله بن عمر. قال أسلم:

فقدم عبدالرحمن على أبيه فدخل عليه وعليه عباءة ولا يستطيع المشى من مركبه فقال: يا عبدالرحمن فعلت كذا، فكلّمه عبدالرحمن بن عوف وقال: يا أمير المؤمنين قد أقيم عليه الحدّ مرة فلم يلتفت إلى هذا عمر وزيره، فجعل عبدالرحمن يصيح: أنا مريض وأنت قاتلى:

فضربه وحبسه، ثم مرض فمات رحمه الله»

وقد صح ما ذهب إليه العقاد من أن القصة تتوافق أخبارها ومن رويت عنهم فلا نستغربها فى جميع تفصيلاتها إلى حين تطرأ عليها المبالغة التى تتسرب إلى كل خبر من أخبار البطولات المشهورة وذلك أن يقسو عمر على ابنه تلك القسوة التى يوجبها الدين ولا تقبلها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفطرة الإنسانية فيقيم عليه الحد وهو ميت أو يعرضه للموت من أجل حد أقيم.

ولكن أصح من ذلك أن عمر لا يعول فى ذلك على رأى يراه بناء على قسوة أو رحمة وإنما على الحكم الشرعى فى الحد، وهو ما يستدل عليه من صنيعه فى رجل جاءه وهو سكران وأراد أن يشتد عليه فقال له:

لأبعثنك إلى رجل لا تأخذه فيك هوادة فبعث به إلى مطيع بن الأسود العبدى ليقيم عليه الحد فى غده، ثم حضره وهو يضربه ضرباً شديداً فصاح به: قتلت الرجل.. كم ضربته قال: ستين، قال: اقتص عنه بعشرين. أى ارفع عنه عشرين ضربة من أجل شدتك عليه فيما تقدم من الضربات

وقال أبو عبيد اجعل شدة ضربك له قصاصاً بالعشرين التى بقيت من الثمانين»

وقال البيْهَقى! «ويؤخذ منه أن الزيادة على الأربعين ليست بحد إذ لو كانت حداً لما جاز النقص منه بشدة الضرب إذ لا قائل به.

وروى الدار قُطْنى عن عمر أنه جلد فى الخمر ثمانين وكان إذا أتى بالرجل الذى كانت منه الفعلة ضربه أربعين فلو كان الحد ثمانين لما جاز النقصان عنه كسائر الحدود.

فلا الصفات من قسوة أو شفقه ولا التجارب النفسية مما ينهض بعبء العزيمة العمرية التى يجلّيها إلاّ فقه عمر، واجتهاده فهو المعول عليه فى هذا المقام.

وقد كان رضى الله عنه من أكابر مجتهدى الصحابة وكان مشاهير الفقهاء يعولون على كثير من اجتهاداته ولاسيما فى الجنايات.

وننتقل من صاحب العزيمة عمر بن الخطاب إلى النديم اللاهى أبو نواس، وكما أن صفات عمر لم تصنع فقه عمر فليست أخبار أبو نواس أو نزواته هى التى صنعت منه أبا نواس.

لقد ذهب العقاد إلى أن أيسر ما يقال فى أبى نواس أنه إباحى متهتك يظهر أمره ولا يتكلف لإخفائه وذلك وصف صحيح فمن قال عن أبى نواس «أنه إباحى متهتك» فقد وصفه بما كان عليه، لأنه كان يقارف المنكرات ويعلنها ولا يحفل بمداراتها وهذا لا يكفى للصدق فى وصفه على حقيقته، ولكنه لا يغنى شيئاً إذا كان المقام مقام دراسة نفسية.

إذ المرء قد يستبيح الرذائل ويتهتك فى البطالة ويتمادى فى تهتكه غاية التمادى لعلتين متناقضتين ترجع كل منهما إلى خلال نفسية بعيدة من خلال الأخرى فى بواطنها وظواهرها.

ولكن إذا كانت المجاهرة بالمنكرات ومقارفة اللذات مما لا ينفرد به أبو نواس وحده لأنه مما يشاركه فيه غيره فهل النرجسية التى استغرقت من كتاب أبى نواس الصفحات الطوال هى شىء اختص به أبو نواس دون غيره من خلق الله: وإلاّ فما معنى الأسطورة اليونانية وما معنى كونها أسطورة إلاّ أنها شىء ليس مما يندر وقوعه فهى تصدق على كثيرين من أبناء زمانه وقبل زمانه وبعده إلى أبد الآبدين. وإذا صح ذلك فكيف لم يتأت لهم أن يقولوا مثل ما قال أبو نواس؟!

وابابى الثغ لا جججته ... فقال فى غنج وإخناث

لما رأى منى خلافى له ... كم لقى الناث من الناث

نازعته صهباء كرخية ... قد حلبت من كرم حراث

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وما الدليل على أن قول أبى نواس:

هو غزل صراح مكشوف يختار فيه أبو نواس غلاماً مثله بل يحدد لثغته بالسين ولا يكون دليلاً على شيء آخر كأن يكون من قبيل ما كان يصطنعه من لغة النساء والغلمان كما يقول الصولى وغيره وقد اشتهر بذلك أبو نواس حتى حمل عليه كثير من هذا الباب؟

ولا يملك الإنسان إلاّ الإعجاب بالتحليل الوافى للنرجسية ولوازمها ولكن كيف يتأتى للاشتهاء الذاتى والتوثين الذاتى وما إلى ذلك من لوازم التلبيس والعرض والتشخيص أن تنهض بعبء الشعر ويحيل عليها الدارسون كل ما يعن لهم منه، وهى فى حاجة إلى إثبات وتفتقر إلى الدليل على صحتها، وفرق كبير بين التجارب النفسية عند الآحاد من الناس والتجارب بعد أن تستحيل إلى كلمات أبى نواس ولغته.

ومن أين جاءت هذه اللغة إن لم يكن من الشعر القديم ومن طريقته فى تجديد معانى الشعر وكأنها تقوم على المخالفة فقد كانوا يروون كما ذكر عبد الله بن المعتز فى طبقات الشعراء أن أبا نواس كان من جماعة يصفون أنفسهم بضد ما هم عليه حتى اشتهروا بذلك فكان يكثر من ذكر اللواط ويتحلى به وهو أزنى من قرد!

وقد بلغ الفضل بن الربيع ما يذكره أبو نواس فى الخمر والغلمان فبعث إليه وأمر بضربه وكان يستغيث ويقول: عذرى واضح فى القرآن فقال له: وما عذرك؟ فقال: ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون فأنا ممن يقول ولا يفعل، فقال: خلوا سبيله أخزاه الله»

وليس تعليل شعر أبى نواس بالنرجسية بأولى من تعليله بذلك، ويكون العرض والتلبيس وما إليهما مما أشار العقاد من باب المخالفة، قال:

«وتنطبق عليه لازمة العرض كما تنطبق عليه لازمة التلبيس والتشخيص ولعل لازمة العرض أظهر فيه لأنها من شأنها أن تتلمس وسائل الإظهار فلم ينظم شعراً فى الخمريات أو الغزل أو المجون إلا تبين منه أن الجهر بالمحرمات أدنى إلى هواه من المتعة بالمحرمات.

وإن قالوا حراما. قل حراما

ولكنَّ اللذاذة فى الحرام

وتكبر المتعة فى حسه وفى وصفه بمقدار المخالفة لا بمقدار المتعة والتذاذها فلا يتساوى شراء الخمر والفسوق بمال حلال وشراؤهما بمال حرام

وأركب الآثام حتى يبعث الله الأناما
فلكم قلنا بدينار فمرناه غلاما
وشربنا يومنا ذا كَ يباقيه مداما
لانصرفَّف فى حرام أبداً إلاّ حراما

أو كما قال فيما نسب إليه ـ «إن الخمر لا تشرب إلا بثمن خنزير مسروق من زانية»

ومثل هذا يقال فى مذهبه فى الزندقة فليس فى الزندقة غير هذه المخالفة فى لغة صاخبة تقوم على تحدى المألوف من الأعراف والتقاليد وهذا ما يقتضيه العرض والإظهار.

وكأن هذا هو قانون الشعر عنده فاستبدل بالبكاء على الأطلال مما نعاه على الأقدمين العكوف على الخمر التى التمس فيها إكسير الحياة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتلك هى لغة الغواية وحرية الغواية التى عرف بها أبو نواس كما فى قصيدته التى حاج فيها إبليس، وتصطخب فيها اللاءات بدوامة كونية من الخطيئة والتوبة يعلو فيها إبليس ويهبط فى أجواز الفضاء بين الأرض والسماء يقول:

نمت إلى الصبح وإبليس لى
فى كل ما يؤثمنى خصم
رأيته فى الجو مستعليا
ثم هوى يتبعه نجم
أراد للسمع استراقاً فما
عتم أن أهبطه الرجم
فقال لما هوى مرحباً
بتائب توبته وهم
هل لك فى عذراء ممكورة
يزينها صدر لها فخم
ووارد جثل على متنها
أسود يحكى لونه الكرم
فقلت لا قال فتى أمرد
يرتج منه كفل فغم
كأنه عذراء فى خدرها
وليس فى لبته نظم
فقلت: لاقال: فتى مسمع
يحسن منه النقر والنغم
فقلت لا: قال ففتى كل ما
شابه ما قلت لك الحزم
ما أنا بالآيس من عودة
منك على رغمك يا فدم
لست أبا مرة إن لم تعد
فغير ذا من فعلك الغشم

ومما يساق فى هذا الباب ما يروى عن والبة بن الحباب أنه كان نائماً وأبو نواس غلامه نائم إذ أتاه آت فى منامه فقال: أتدرى من هذا النائم إلى جانبك قال لا قال: هذا أشعر منك وأشعر من الجن والإنس، أما والله لأفتنّ بشعره الثقلين ولأغوينّ به أهل المشرق والمغرب قال: فعلمت أنه إبليس فقلت له: فما عندك؟ قال: عصيت ربى فى سجدة فأهلكنى، فلو أمرنى أن أسجد لهذا ألف سجدة لسجدت.

وهل كان يمكن أن يسجد إبليس إلا لأنها إرادة اللغة الشعرية لأبى نواس تكلمت به قبل أن يتلفظ به الناس بل قبل أن يتلفظ به الوسواس الخناس؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد اللطيف عبد الحليم

العقاد والأدب المقارن

يدهش المرء لتلك النهضة الباكرة التى تتمثل فى كتابات طائفة من كتابنا، فى كل مجالات الفكر الإنسانى، وكأن الهمم كلها مشحوذة تسابق تلكؤ الزمن الغابر، وتزيح قوقعة الركود والبيات، متسلحة بصالح تراثها، نافضة عنه أسراف الخمول، وأكفان الرمم البالية، مشرئبة إلى الأفق اللاحب، دون توجس منه؛ لأنها تنظر بعين قطاة، فتدرك الخبء، مع أن الجو المحيط يشعر بعض النفوس بالضآلة والتخاذل إزاء ماهو وافد، والاحتلال آخذ بالأكظام، بيد أن أكثر المستنيرين دخلوا حومة الصراع والجدل الحضارى، وهم آمنون من مغبة الخداع والظنة، ربما فتن بعضهم بما هو وافد لكنهم ما عتموا أن فاءوا إلى برد اليقين، عائذين بتراثهم الجيد فى عصور الصحة والسلامة، هاضمين ماهو دخيل، ليستحيل - مع موروثهم - فى مشيج واحد، متعدد الخطوط والشيات لكنه واحد فى النهاية، يبرز فيه وهج أصالتهم، وبريق عيونهم، وكانت الحرية التى تشيع فى أوصال تلك الحقبة خير معوان لهم، وكانوا هم - فى الوقت ذاته - مؤرثى شواظها، يحرق أحيانا، إلا أنه يضىء، ولذا كانت النهضة لا تتجزأ، حضاريا، وسياسيا، وثقافيا، ودينيا، ويعجب المرء الآن - وقد آتت النهضة أكلها - كيف تنحسر الموجة، وأن يغدو الوشل الثقافى ديدن الناس فى أغلبهم، لولا قلة صابرة محتسبة تحاول أن تقاوم عوامل الغيض والتصحر.

وفى صدارة تلك الطائفة التى ألمحنا إليها - دون شية من تعصب مذهبى - الأستاذ العقاد الذى نحتفل الآن بمولده الخامس بعد المئة.

والعقاد موسوعى الثقافة - كما درج الناس على نعته - لكن بمعنى نعنيه، وهو أنه ليس «سوسة كتب» يجمع ما يقرأ، بل نعنى أنه - مع اتساع معارفه - مبدع،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شديد الخصوصية والأصالة، وكأن كلامه لم ينبت إلا فى تربته، ولم يرتو إلا بدمه، ولم يخرج إلا مخضلا بسويداء فؤاده، وكأيّنْ من أساتذة نقرأ لهم، فلا يعتم كلامهم إلا بأن يذكرنا بكلام قرأناه قبلا، وإذا جازت المقارنة بينه وبين قرينيه المازنى وشكرى، فربما نشيم وشلا أو فيضا من كلام قديم - عربى وعجمى - يتسرب فى ثنايا كلامهما أحيانا، ولم نلحظ تلك الظاهرة لدى العقاد، وكأن كل ما يقرأه يحيله إلى خراف مهضومة كما يقول فاليرى، وتلك آية فى الأصالة لا ندرى آية أصدق منها، ولا أدل عليها، وإذا جمعنا ما تبين فيه آثار قراءاته كان نزرا الوقوف عنده لون من المماحكات التى يولع بها صغراء العقول والأذواق من الباحثين، وبعضهم فى مقام الأستاذية الوظيفية، ودرايته بالعقاد - ناقدا وشاعرا - لا تزيد عن الأميين وأشباه الأميين، لكن طيلسان الأستاذية يخلع على كلامهم لدى المخدوعين من تلاميذهم صفة القبول.

نزعم - ونتحمل تبعة هذا الزعم - أن العقاد لم يقرأ قراءة صحيحة حتى الآن - إلا لدى نفر صابر قليل - وإلا لما كان هذا حالنا - شعرا ونقدا وفكرا إسلاميا، وتربية سياسية، وغير ذلك من شعاب الحياة.

العقاد قارىء من طراز نادر، وكاتب من طراز نادر، وقراءاته فى اللغات الأجنبية، قراءة خِرّيت، منذ غصن الصباريان أملود، ومحاولة تقصى هذه الظاهرة فى مقال محدود فوق الذرع، وربما ينخدع الأغرار الآن ببعض الكتاب الذين يطرزون ما يكتبون بطائفة من الأسماء الأعجمية دالة منهم بما يعرفون، وغالبا ما تكون معرفة لا تتجاوز القشور وترديد الببغاوات، ووشيكا ما ينكشف المخبوء عن غير شىء.

وقد حاول بعضهم أن يحصى الأسماء الأجنبية فى كتابات العقاد، توضيحا لمدى إلمامه، إلا أنه نية حسنة إن لم يشفعها صاحبها ببيان الأثر، وتعمق المعرفة، وإبانة الأصالة.

والوقوف لدى معرفة العقاد باللغة الأجنبية إنما هو لبيان استحصاد ملكاته، واكتمال أدواته باحثا فى النقد والأدب المقارن، وسائر الفنون التى تناولها العقاد، ولأن الأدب المقارن حقل عسير وغامض، وربما كان تحديده - حتى الآن - غير متفق عليه بصورة نهائية، كان لإبراز دور العقاد فى هذا الميدان، وفى اللغة العربية أهمية قصوى - فى نظرنا - لدى باحثى هذا العلم ومؤرخيه، وكلهم لم يلتفت إلى دور العقاد فى هذا الميدان فى بواكير حياته الأدبية، وموالاته الكتابة.

ولن يكون من خطة هذا المقال أن يعكف على مناهج الأدب المقارن، وأن يتقصى ظواهره فى البلدان المختلفة، إلا بمقدار ما تسمح به المناسبة، وما نحسبه يلقى ضوءا على دور العقاد.

تتوزع مدرستان معروفتان دراسة الأدب المقارن، وإذا أردنا الإجمال، هما المدرسة الفرنسية أو التاريخية، والمدرسة الأمريكية أو النقدية، إلا أن ظاهرةالمقارنة سابقة على هاتين المدرستين وسواهما، كما يسبق الكلام - مثلا - قواعد اللغة، وربما كانت الموازنات التى كانت تتم قديما فى الأدب العربى بين شاعرين، وفى الأدب الأجنبى أيضا بين كاتبين هى البدايات الحقيقية الساذجة لهذا العلم، لكن هذه المسائل ما لبثت أن آضت علما يقف عليه الباحثون جهودهم.

ولب الدراسة المقارنة عند الفرنسيين - فى أغلبها يتجه إلى التأثير والتأثر، والوسائط، وأنواع العلائق،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وربما كان تعريف **جويار** لهذا العلم بأنه «دراسة تاريخ العلائق الأدبية الدولية» يوجز حدود هذه المدرسة. وصادف ذيوعا شديدا حتى بين الدارسين العرب الذين تلقوا دراساتهم فى فرنسا.

لكن المدرسة الأمريكية، ورائدها **رينيه ويلك** (١٩٠٣..) ترى أن اقتصار الدراسة المقارنة على مسائل تأثر أدب ما بأدب غيره، أو تأثيره فيه تضييق لامسوغ له، وأن الاهتمام بالوسائط والتاريخ يكون على حساب جماليات النص ونقده، وفيه أيضا شبهة اهتمام بالأدب القومى.وشبهة استعلاء، ولذا رأوا أن الظروف المتشابهة فى بلدين، وتشابه القرائح حين تتجه إلى معالجة موضوع واحد يمكن أن تقوم بها دراسة مقارنة، بصرف النظر عن الالتقاء التاريخى، وتأثير أدب فى أدب آخر، بل وسعوا الحظيرة بعض الشىء لدراسة تشابه بين أدبين من لغة واحدة، ولعل دافعهم فى ذلك هو اللغة الإنجليزية الموحدة بينهم وبين الجزر البريطانية.

وقد هلل كثير من الدارسين حتى بعض الفرنسيين أنفسهم لهذا الاتجاه الجديد الذى بشر به **ويلك** فى دراسته: «أزمة الأدب المقارن» سنة ١٩٤٩، ورأوا فيه فتحا جديدا، وقد جمع دراساته فى كتاب صدر سنة ١٩٦٣.

واتسمت النظرة الأمريكية بالشمول والاتساع، لتحوى الأدب ومقارنته بمجالات التعبير الإنسانى الأخرى، كالفنون والفلسفة والتاريخ والعلوم، متفادية بذلك أوجه القصور لدى الفرنسيين.

ولأن مصر كانت تتجه صوب فرنسا منذ بداية النهضة فقد حمل قادة التنوير طرفا من آراء الفرنسيين، مثل رفاعة وعلى مبارك، وبالطبع كانت هذه الآراء فطيرا لم تنضج بعد، لكنها ما لبثت أن تطورت بعض الشىء لدى رجل - ظلمه التاريخ الأدبى كثيرا هو المرحوم **أحمد ضيف**، ويؤكد أن الموازنة والمقارنة ضروريتان، ولا تكتمل دراسة تاريخ الأدب إذا أغفلنا الموازنة بينه وبين غيره من الآداب الأخرى، ويشبهه باحث معاصر بأنه حاول أن يقوم بنفس الدور الذى حاولته مدام **دى ستال** فى فرنسا، وقد حاول ذلك بداية من سنة ١٩١٨.

ثم خلف من بعده رجال كتبوا مقالات فى هذا الفرع الجديد، لعل من أهمهم **فخرى أبو السعود** فى دراساته بين الأدب العربى والانجليزى، **وعبدالرزاق حميدة**، وابراهيم **سلامة**، **ومحمد غنيمى هلال** - وهو رائد كبير - وإخوان هذا الطراز فى الجامعة وفى خارجها، وهم على تفاوت يحطبون فى حبال المدرسة الفرنسية، ويخلطون أحيانا بين الموازنة والمقارنة.

لكن التاريخ لهذا العلم بخع دور العقاد، وكأنه لم يترك أثرا يذكر. والحق مجانف لهذا التاريخ من ألفه إلى يائه، لأن رجلا طلعة مثل العقاد لابد أن يضرب بسهم فى هذا الحقل البكر، وطارقوه يمضون فى وعثاء.

فى سنة ١٩٠٨ وفى جريدة «الدستور» نشر العقاد طائفة من المقالات عن فارس: شعرها وشعرائها، قارن فى إحداها بين الخيام والمعرى - والعقاد كان فى التاسعة عشرة من عمره، ويرى أنهما اتفقا فى كثير من العادات والطباع، «ولا يبعد أن يكون الرجل قد استقى فلسفته من أبى العلاء، فإن الشواهد تؤيد ذلك، وقد كان الخيام يحسن العربية فلا يعقل أنه لم يطلع على مصنفات المعرى.. كما أنه لا يعقل أن يبلغ بيأسهما توارد الخواطر إلى حد أنهما يتفقان فى التعابير والمعانى والمذاهب ذلك الاتفاق الغريب».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثم يستطرد العقاد بإيراد أمثلة تؤكد نظرته هذه من أقوال الشاعرين الحكيمين وهو كلام يتسق ورأى المدرسة الفرنسية التى تبحث عن الوسائط والتأثر، والعلاقات التاريخية.

وفكرة المقارنة بين الآداب ليست فكرة عارضة لدى العقاد، بل إنها ظلت تساوره، والعقاد - عندنا - من ذلك الطراز من الأدباء الذين يقعون منذ طراءة السن على حقيقة مذهبهم، ثم تزيده الأيام رسوخا وتمكنا.

بيد أن الذى نريد أن نؤكده قبل إيراد نماذج من الدرس المقارن حسب وجهة النظر الفرنسية، وهى حاشدة عنده، نود التلبث أمام حقيقة غفل عنها الباحثون جميعا، وهى من الوضوح بحيث لا تعوز نظراً يرى، هذه الحقيقة هى سبق العقاد للمدرسة الأمريكية بأكثر من ثلاثة عقود:

فى سنة ١٩١٦ نشر العقاد مقالين فى مجلة «المقتطف» - سبتمبر ونوفمبر - عن **أبى العلاء المعرى**، مقارنا بينه وبين **دارون** و**شوبنهور**، وكيف أن شيخ المعرة تحدث عن مذهب النشوء وتنازع البقاء حديثا غير عابر، كما تحدث عنه دارون، مدللا على ذلك بنماذج من شعر أبى العلاء، وأقوال دارون، ثم عرض العقاد لتشاؤم الشاعر العربى - وكان العقاد فى أوج تشاؤمه وعشقه للمعرى آنذاك - والفيلسوف الألمانى شوبنهور، مستشهدا بنماذج من كليهما، وانتهى العقاد قائلا: فإذا قيل إن دارون واضع المذهب فى عالم العلم ساغ لنا أن نقول: والمعرى واضعه فى عالم الأدب والشعر، وارتأى أن المزاج وراء تشاؤمهما وأنهما يتلاقيان فى حبهما للحيوان ورأفتهما به، وفى وفائهما لوالديهما مع أنهما سبب وجودهما فى الحياة التى يفركانها.

وعاود الحديث عن المعرى وشوبنهور مرة أخرى فى كتابه «رجعة أبى العلاء»، مما يشى بإلحاح الفكرة عليه.

فى مقال آخر فى كتابه «الفصول» سنة ١٩٢٢ عن الغزل الطبيعى، قارن مقارنة ذكية بين شعراء الغزل من العرب مثل عروة بن حذام، والمجنون، وجنادة العذرى، وجميل، وكثير وبين الشاعر اللاتينى كايتليوس (ت ٥٤ ق.م) مستشهدا بأقوال هؤلاء الشعراء، مرتئيا فيها تعبيرا صادقا عن لوعة العشق وشواظه ودخانه بعيدا عن الرقة والدماثة التى شاعت لدى شعراء الصنعة وهى: «حقيقة اتفق عليها شاعران ليس بينهما جامعة من ذوق أو لغة أو مشرب قوم أو وحدة زمن، ولكنهما اجتمعا على عاطفة إنسانية صادقة».

وفى مقال بجريدة «**البلاغ**» ٧ يناير ١٩٢٤ يقارن بين المتنبى والفيلسوف الألمانى نيتشه فى فلسفة القوة، ويعجب العقاد لهذا التشابه فيقول: «إن آراء شاعرنا وآراء المفكر الألمانى تتفق فى مسائل كثيرة اتفاقا توأميا لا نعلم أعجب منه اتفاقا بين نابغين مفكرين، ينتمى كل منهما إلى قوم وعصر وحضارة ولغة غير التى ينتمى إليها الآخر: تتفق فى مقاييس الحياة، وقيم الأخلاق وصرامة العبارة، وتفاصيل وجزئيات شتى مما يتفرع على هذه الأصول، ووجهة النظر على الأقل متحدة فى كل ما نظم الشاعر، وخط المفكر من المعانى الخاصة والعامة، فمن قرأ المتنبى، ثم قرأ نيتشه لابد أن تكر الذاكرة به إلى كثير من أبيات المتنبى ووقائع حياته كلما قلب الطرف فى صفحات نيتشه من رأى إلى رأى ومن خطرة إلى خطرة، ولابد أن يشعر وهو ينتقل من أحدهما إلى الآخر أنه ينتقل فى جو وإحد وبيئة واحدة».

وقد ردد هذا الرأى المستشرق الإسبانى **غرثيه غومث** فى دراسته عن المتنبى - وترجمها إلى العربية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

د. **الطاهر مكى** - دون أن يشير الإسبانى إلى رأى العقاد، وما نظنه إلا أخذه عنه، إبان إقامته فى القاهرة منذ سنة ١٩٢٣، وهو طالب بعثة.

ما قاله العقاد منذ سنة ١٩١٦، هو ما بشرت به المدرسة الأمريكية وشايعها بعض الفرنسيين منذ سنة ١٩٤٩، وكان «**ويلك**» حين نشر العقاد آراءه فى الثالثة عشرة من عمره، ولو كان كاتبنا المصرى يكتب بغير العربية لكان لكتابته أثر آخر، ولغدا صاحب مدرسة تنسب إليه فى الأدب المقارن، تقف بجانب المدرسة الفرنسية ولا تلغيها، لكنها تحد من غلوائها فى حصارها الشديد، وتفتح منادح للمقارنة بين المعارف الإنسانية، كما حدث لدى العقاد حين قارن بين شعراء وفلاسفة وعلماء.

ولأن الفكر الإنسانى الرحب لا يحتجنه قفص واحد، فقد طمح العقاد ببصره إلى طريقة المدرسة الفرنسية أيضا، وقارن مقارنة ذكية بين «الديوان الشرقى للمؤلف الغربى» للشاعر الألمانى جيته وبين الشاعر الفارسى حافظ الشيرازى، وارتأى أن ظروفا ثقافية فى ألمانيا كانت تدفع الشاعر الألمانى - وله ظروفه الخاصة أيضا- أن يولى وجهه شطر المشرق.

أما صورة الأمة فى أدب أمة أخرى، فله صفحة باقية فى تراث العقاد، وأمامنا أربع دراسات - لم تنشر بعد - عن صورة مصر فى أربعة كتب، وهى رحلات واقعية أو خيالية، والكتاب الأول هو «**صوت من مصر**» وهو من وحى الخيال، ويذكرنا بواشنطن إرفنج فى كتابه عن «الحمراء»، وتناول العقاد الكتاب ومؤلفه بالنقد والتحليل، ومواطن الإصابة فى وصفه الخيالى، والذى أثبتت الأيام واقعيته، ويختم كلامه بقوله: وفى كتاب «صوت من مصر» أو هاتف من مصر ذخر موفور للدارسين الملاحظين، وذخر موفور للمتخيلين والمتأملين ولاسيما إذا كانوا من أبناء البلاد التى تدور عليها أحاديث الكتاب».

والكتاب الثانى: «**وباء مصر الأخير**»، ويتحدث عن المخدرات وهو كتاب حقيقة لا خيال، إلا أن فيه توشيات مثل نوادر شرلوك هولمز، وفى الكتاب استعراض جيد لحقيقة المجرمين والمهربين، ومطارداتهم.

والكتاب الثالث قصة للكاتب السويسرى جون نيتل واسمها «**الدكتور ابراهيم**» - وترجم إلى الإسبانية - ويحكى قصة طبيب من الجيل الناشىء فى أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، ويتابع المؤلف رحلته فى أقاليم مصر، ورأيه فى العادات والتقاليد، ومحاولة تفسيرها وتعقيب العقاد عليها.

أما الكتاب الأخير فهو رحلة إلى مصر قبل نحو سبعين سنة - أى منذ كتب العقاد دراسته فى الأربعينيات - وهو للكاتب المصور الفرنسى «**ايجين فرومنتان**». ويوازن العقاد بين ملكاته مصورا وكاتبا، ورأيه فى مشاهداته فى مصر، وتذكرنا هذه القصة أو الرحلة برحلة دومنجو باديا الإسبانى أو على بك العباسى كما سمى نفسه فى عصر محمد على - راجع ما كتبه عنها الطاهر مكى .

والرحلات عموما مصدر من مصادر دراسة الأدب المقارن، وإن كان بعض كتابها من الهواة أو من الدرجة الثانية، إلا أن القارىء لا يعدم بعض اللمحات التى تقع عليها الأعين المغتربة قبل الأعين الأهلية.

كما قارن العقاد أيضا بين بخلاء الجاحظ وموليير فى مجلة الكتاب اكتوبر ١٩٥٠، ولم يقف عند الوسائط

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بل تحدث عن طبيعة البخل وتصويرها لدى الكاتب العربى لأبطاله، الذين فيهم مشابه من بطل مسرحية L'AVare لموليير هو السيد أرباجو، وينتهى العقاد من المقارنة إلى قوله : «إن الجاحظ ترك لنا «متحف» البخل بجميع مشتملاته، وأن موليير صنع لنا نموذجا للبخيل فى تمثال، وكلاهما على طريقته يغنى الناظر إليه فى دراسة البخل والبخلاء، ونعود فنقول إن هذه الخلة البغيضة «سعيدة الحظ» بما أصابها من عناية موليير العرب وجاحظ الفرنجة، فقد أعطياها غاية ما تستحقه من فنون العطاء».

ويقارن العقاد أيضا فى مقال له نشر ٧ اكتوبر ١٩٢٩ بين إحدى القصص اليابانية - وهى قصة الخيزرانى الهرم - وبين ما سمعه من أشياخ أسوان حين كان طفلا، وقرت فى وعيه القصة واستدعاها حين قرأ القصة اليابانية، وكأننا بالعقاد يتحدث عن الفولكلور الإنسانى أو كما يحلو له أن يسميه «المرددات الشعبية» التى تتجاوز التخوم الجغرافية، وأن الطبائع الإنسانية واحدة يشوقها القصص الساذج الذى لا يخلو من عبرة، بل هو يساق للعبرة لا للتسلية فقط، ويذكرنا ذلك بالدور الذى اضطلع به الموريسكيون فى الأندلس بعد السقوط، الذين نقلوا شفويا ثقافة أهلها فى طريقهم إلى الإشاحة إلى ثقافة أخرى تنهض.

أما عنايته بالبحث فى أصول الألفاظ والثقافات عموما فيخيل إلينا أن الرجل كأنه أنفق كل عمره فى هذا، ولم ينفقه فى فروع المعارف الأخرى، فبحثه عن «السيمية»، وأسماء أيام الأسبوع، وتأثير إخوان الصفا فى أوروبا عموما، والثقافة العربية - مقارنة - أسبق من ثقافة اليونان والعبريين، كل ذلك يجعله من رادة علم الأدب المقارن، ربما تكون ثمة بعض الحماسات أو الغلطات، لكنها أخطاء المتمكنين، لا أخطاء الشداة.

وكأنما عز على العقاد أن يقتصر دوره فى التطبيق فقط دون أن يعرض للنظر النقدى، فنشر مقالا فى مجلة الكتاب - يونيو ١٩٤٨، بعنوان «المقارنة بين الآداب» عرض فيه لنقص مصطلح «الأدب المقارن»، ونفى أن تكون المقارنة موازنة ومفاضلة، بل تعنى أن يخلص الباحث إلى مقاييس عامة وأصول مشتركة وعلل تعمل عملها فى كل أدب.

لكن العقاد خلط بين الموازنة والمقارنة، لأنه لم يجعل اختلاف اللغة ضربة لازب، فرأى أن البحث فى شعر أبى تمام والبحترى لمعرفة أيهما أفضل وأشعر من قبيل الموازنة وليس من قبيل البحث المقارن، وهو كلام صحيح، لكنه يتابع القول: أما البحث فى شعر أبى تمام والبحترى والمتنبى والمصرى لمعرفة أيهم الشاعر وأيهم الحكيم فهو من باب الأدب المقارن، لأنه ينتهى بنا إلى التفرقة بين الحكمة والشعر، وبين المقاييس التى تقاس بها أقوال الحكماء، والمقاييس التى تقاس بها أقوال الشعراء فهو شىء غير الموازنة بين هؤلاء الشعراء لتفضيل واحد منهم على الآخر، ولكنه موازنة بينهم لمعرفة الفرق بين غرضين من أغراض الأدب، ووضع القواعد التى يقوم عليها كل غرض من هذين الغرضين.

كذلك نستطيع أن نبحث فى شعر المصرى وشعر دانتى الإيطالى على نحوين مختلفين، نستطيع أن نبحث فى «رسالة الغفران» وفى «الكوميديا الإلهية» لنفاضل بين المؤلفين فى ملكات التصور الخيال، ووصف المرئيات والمغيبات، فهذه موازنة بين مؤلفين أو بين قاصين، ونستطيع أن نبحث فى هذه وتلك لنعرف مصادر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الروايات وعلل الاختلافات بين الشرقيين والغربيين فى عرضها وتصويرها، ومواضع الاقتباس أو مواضع الابتكار فى كل منهما، وعوامل البيئة والمأثورات القديمة فى هذا الاختلاف، فهذه إذن مقارنة من باب الأدب المقارن، وليست من باب الموازنة لترجيح أحد الأدبين .

وخلط العقاد له وجه، لأنه حدد الموازنة بالمفاضلة حتى بين أدبين مختلفين لغة، وجعل المقارنة بحثا عن المقاييس العامة، وشىء من هذا دعت إليه المدرسة الأمريكية، حين رأت أن الأدب القومى يتسع للمقارنة أيضا، ثم إن البيئات الأدبية لأبناء اللغة الواحدة فيها مندوحة لمثل هذا الدرس المقارن، كالحاصل بين آداب المشرق والأندلس، بل بين الأندلس نفسه فى الأعصار المختلفة، ولعل عدم استقرار قواعد هذا العلم بصورة قاطعة يفتح المجال لمثل هذا الخلط الذى يأخذ به فريق، ويدابره فريق آخر.

كما حدد العقاد قضية التأثر، ومدى أصالة الكاتب، حين تحدث فى «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» عن مدرسته يقول : «والواقع أن هذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للأدب الإنجليزى، ولكنها مستفيدة منه مهتدية بضيائه، ولها بعد ذلك رأيها فى كل أديب من الإنجليز لما تقدره هى، لا كما يقدره أبناء بلده، وهذا هو المطلوب من الفائدة الأدبية التى تستحق اسم الفائدة.. إذ لا جدوى هناك فيما يلغى الإرادة ويشل التمييز، ويبطل حقك فى الخطأ والصواب، وإنما الفائدة الحقة هى التى تهديك إلى نفسك، ثم تتركك لنفسك، تهتدى بها وحدها كما تريد، ولأن تخطىء على هذا النمط خير من أن تصيب على نمط سواه».

ونعتقد أن هذا من خير ما قرأناه فيما يتعلق بالتأثير والتأثر، وأصالة الأديب الحق، و «لجيتى» كلام مشابه لكن ليس فيه مثل هذا الحسم (راجع كلامه فى المازنى شاعرا لكاتب هذه السطور).

ولعل خير ختام لهذه السطور العجلى ما قاله العقاد ينفى الظنة الببغاوية، ويؤكد أصالته الواضحة بنفسها، وتثبت سبقه هو قوله: «ولقد يرى بعض الناقدين أننى أتأثر بما أقرأ فيما أكتب، وإننى أنحو هذا النحو أو ذاك مما أعجب به من آراء المفكرين وأنماط التفكير، فليس لى أن أقول فى هذا الرأى إلا أننى أعلم غير ذلك من شأنى، وإننى لا أحسب تفكير الإنسان إلا جزءا من الحياة، ونوعا من الأبوة، فليس يسرنى أن تُنمى إلىَّ أفكار كل من أقلتهم هذه الأرض من الأدباء والحكماء والعلماء إذا كانت غريبة عنى، بعيدة النسب من نفسى، كما ليس يسرنى أن ينزل لى كل من فى الأرض عن أبنائهم وبناتهم، ولو كانوا أبناء سادة وذرية ملوك، أقول ذلك لا أجد فيه ادعاء ولا عجبا، ولكنى أقرر به حقيقة وأبين مذهبا، فمن شاء أن يعده من الادعاء والعجب فله مشيئته وليس على أنا أن أنازعه فهمه وتفسيره.

ولو أن للخواطر يوم بعث ترد فيه إلى مناشئها لخلت أن ستبعث معى فى جسد واحد يوم ينفخ فى الصور الموعود، أو لعادت معى إلى حيث كنا فى الحياة، ولو كان لها ألف شبه يربطها بآراء المرتئين وكتابات الكاتنين».

وشهادة المرء لنفسه تبيح الأخذ بها حين ننظر بعيون آدمية لا بعيون الزجاج الممسوخ، حين نجد دلائلها شاخصة فيما خطته براعة العقاد رائد اتجاه فى الأدب المقارن، قبل المدرسة الأمريكية، وهو فى غنى بسبقه وأصالته عن أى نافلة من الإعجاب أو الثناء .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منى أبو سنه

امرأة العقاد

لُقب العقاد بـ «**عدو المرأة**». وعلى الرغم من هذه التسمية فقد انشغل العقاد بالمرأة فخصص لها عدة كتب ومقالات. ففى عام ١٩١٢ طبع العقاد كتابه الثانى في دار الهلال بعنوان «**الإنسان الثانى**» تناول فيه المرأة. وأول مقال للعقاد فى مجلة الهلال عام (١٩٢٤) عن «**المرأة الشرقية**» وآخر مقال نشرته الهلال فى حياة العقاد عن المرأة كذلك (فى عدد مارس ١٩٦٤) إذ جاء تحت عنوان «**أربع نساء كاتبات**».

كما نشر العقاد حوالى ثلاثين مقالة فى الهلال عن سيرته الذاتية وجوانبه الشخصية عرج فيها على أسرته وطفولته وأساتذته، وتطرق إلى فلسفته فى الحب والجمال والحياة. والكتب التى أفادته، وأصدرتها الهلال فى كتاب تحت عنوان «**أنا**».

بيد أنه فى مقدمة مؤلفات العقاد عن المرأة كتاب «**المرأة فى القرآن الكريم**»، و«**هذه الشجرة**» بالإضافة إلى فصل عن المرأة فى كتاب «**المرأة فى الفلسفة القرآنية**».

والسؤال الآن هو: هل تعد هذه الكتابات محاولة لتأصيل عداوة العقاد للمرأة؟ وإذا كان ذلك كذلك، فما هو مغزى هذه العداوة؟ يطرح العقاد رؤيته الخاصة لما يتصور أنه الطبيعة الثابتة للمرأة. وتثير هذه الرؤية إشكالية تكشف عن تناقض فى فكر العقاد محوره المرأة. ويدور هذا التناقض بين تأويل العقاد لطبيعة المرأة كما جاء فى القرآن، وبين موقفه الشخصى من المرأة. فقد عبر العقاد عن رؤيته الخاصة لذات المرأة فى كتابه «**المرأة فى القرآن الكريم**» حيث يفسر معنى «**الدرجة**» التى تميز الرجل على المرأة بأنها الدرجة التى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يمتاز بها الجنس الذى يملك زمام الحياة الجنسية بحكم الطبيعة والتكوين. يقول العقاد فى الفصل المعنون:

«**للرجال عليهن درجة**» شارحا تأويله الخاص لمعنى الدرجة:

«فليست شواهد التاريخ وشواهد الحاضر المستفيضة، بالظاهرة الوحيدة التى تقيم الفارق الحاسم بين الجنسين. إذ لاشك أن طبيعة تكوين الجنس أول الشواهد التاريخية والشواهد الحاضرة على القوامة الطبيعية التى اختص بها الذكور من نوع الإنسان، إن لم نقل من جميع الأنواع التى تحتاج إلى هذه القوامة. فكل ما فى طبيعة الجنس «الفزيولوجية» فى أصل التركيب يدل على أنه علاقة بين جنس يريد وجنس يتقبل، وبين رغبة داعية ورغبة مستجيبة، تتمثلان على هذا النحو فى جميع أنواع الحيوان التى تملك الإرادة وترتبط بالعلاقة الجنسية وقتا من الأوقات».

ويبين من هذا النص أن العقاد يرد معنى «الدرجة» إلى طبيعة المرأة «الفزيولوجية» بدءا من الدورة الشهرية والحمل والولادة والرضاعة من جهة، وإلى «الهوى الجنسى» فى تركيب الرجل نفسه» من جهة أخرى. ويخلص إلى ما يتصور أنه نتيجة علمية وحقيقة مطلقة فيقرر أن «بعض هذه الفروق فى استعداد الجنسين كاف لشرح معنى

«الدرجة التى تميز الرجل على المرأة فى حكم القرآن الكريم فهو معنى أقرب إلى الوصف المشاهد منه إلى الرأى الذى تتعدد فيه المذاهب فلا يعدو تقرير الواقع من يرى أن الجنسين سواء فيما لهما وما عليهما، إلا درجة يمتاز بها الجنس الذى يملك زمام الحياة الجنسية بحكم طبيعة التكوين».

وفى إطار تأويله لطبيعة المرأة، ينفى العقاد عنها صفة الإرادة من حيث أنها صفة ذكورية لا تتوفر إلا للرجل بحكم «طبيعة التكوين»، وتأسيسا على ذلك ينفى العقاد أيضا عن المرأة القدرة على «الإغواء» التى ألصقت بها من خلال قصة آدم وحواء كما وردت فى التوراة والأناجيل، حيث أن الإغواء يستلزم الإرادة وهى صفة تعوزها المرأة بحكم تكوينها الطبيعى. فالعقاد يقرر:

«تلك القصة الشجرة فى كتب الأديان، وهى تعبر برموزها السهلة عن بداهة النوع المتأصلة فى إدراكه للمقابلة بين الجنسين، وعن دور كل منهما فى موقفه من الجنس الآخر، على الوجه الوحيد الذى تتم به إرادة النوع، والمحافظة على بقائه، وإنما تتم هذه الإرادة بين جنس يملك الزمام، وجنس تقوم إرادته على أن يحرك إرادة غيره. وقد ترجمت قصة الشجرة سر الجنس الكامن فى طبائع الأحياء جمعاء، بين الإرادة والإغراء، وبين المطاردة والانقياد، فانطوت فى هذا السر كل خليقة يتميز بها الذكور والإناث، وتنتقل إلى العالم الإنسانى فيتميز بها الرجال والنساء، تمييزا يبقى فى كيان الخلقة، وفى دقائق الخلايا الجسدية التى يتركب منها ذلك الكيان...».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهذه الحتمية البيولوجية يلزم منها نفي الإرادة عن المرأة. يقول العقاد:

«فالذى يساعد المرأة من قبل الطبيعة على إغراء الرجل هو الهوى الجنسى فى تركيب الرجل نفسه، فلولا هذا الهوى لكانت حيلتها معه من أضعف الحيل، وسلطانها عليه كاهون سلطان. ومما يرينا أن الطبيعة هى العاملة هنا، وليست المرأة هى التى تعمل بقدرتها واحتيالها، أن هواها فى نفس الرجل شبيه بكل هوى ينمو فيه بحكم العادة والفطرة، فهو يعانى من مقاومة التدخين أو معاقرة الخمر،عناء يجهده ويغلبه على مشيئته فى كثير من الأحيان» .

ويترتب على نفى الإرادة تأسيس نسق من القيم يأتى فى مقدمته القهر لأن المرأة مكرهة على تلبية إرادة الذكر كما يقرر العقاد فى كتابه «المرأة فى القرآن الكريم»:

«حيث أن هذا الإكراه «يفيد النوع. ولا يؤذى النسل الذى ينشأ عن ذكر قادر علي الإكراه وأنثى مزودة بفتنة الإغواء. فهنا تتم للزوجين أحسن الصفات الصالحة لإنجاب النسل، من قوة الأبوة وجمال الأمومة، ويتم للنوع مقصد الطبيعة، من غلبة الأقوياء الأصحاء القادرين على ضمان نسلهم فى ميدان التنافس والبقاء».

ثم يستطرد قائلا:

«وعلى نقيض ذلك لو أعطيت الأنثى القدرة على الإرادة والإكراه، لكان من جراء ذلك أن يضمحل النوع ويضار النسل، لأنه قد ينشأ فى هذه الحالة من أضعف الذكور الذين ينهزمون للإناث، وكيفما نظرنا إلى مصلحة النوع، وجدنا من الخير له أبدا أن يتكفل الذكور بالإرادة والقوة، وأن تتكفل الأناث بالإغواء والتلبية».

وحيث أن المرأة مكرهة على إتيان الفعل الجنسى فيلزم من ذلك الرياء، وهو أول خصال الأنثى فى نظر العقاد، حيث أن المرأة

«مجبولة على التناقض بين شعورها بغريزة حب البقاء، وشعورها بغريزتها النوعية. فهى تتعرض للخطر على الحياة وتفرح بوفاء أنوثتها فى وقت واحد» .

وعن الأخلاق الاجتماعية يقول العقاد:

«أما النظافة فليستَ من خصائص الأنوثة إلا لاتصالها بالزينة وحب الحظوة فى أعين الجنس الآخر. فلو لم تكن النظافة قيمة أخلاقية مفروضة عليها بإشراف الرجل على حياتها العامة وحياتها الخاصة، لكان استقلالها بنفسها وشيكا أن يضعها موضع الإهمال والاستثقال» .

وتأسيسا على ذلك يخلص العقاد إلى أن المرأة حيوان شبقى مدفوع بالغريزة الجنسية، تتساوى فى ذلك مع الحيوان، حيث أنها فاقدة للعقل وللإرادة وهما ما يميزان الإنسان عن الحيوان. يقول العقاد:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«فالمرأة تستعصم بالاحتجاز الجنسى، لأن الطبيعة قد جعلتها جائزة للسابق المفضل من الذكور، فهى تنتظر حتى يسبقهم إليها من يستحقها فتلبيه تلبية يتساوى فيها الإكراه والاختيار» .

وتعيد عبارات العقاد إلى الأذهان ظاهرة شاعت فى أوروبا فى القرون الوسطى هى «حزام العفة» الذى استخدم كأداة لحفظ عفة المرأة ولحمايتها من طبيعتها الشهوانية التى ألصقت بها. ويضيف العقاد أنه:

«من خلال الفهم أن يخطر على البال أن الحياء صفة أنثوية، وأن النساء أشد استحياء من الرجال. فالواقع، كما لاحظ شوبنهور، أن المرأة لا تعرف الحياء عن تلك الغريزة العامة وأن الرجال يستحون حيث لا تستحى النساء. فيستترون فى الحمامات العامة، ولا تستتر المرأة مع المرأة إلا لعيب جسدى تواريه» .

ويفسر العقاد ظاهرة المرأة العالمة المبدعة مارى موري بأنها «الاستثناء الذى يحمل فى أطوائه دلائل القاعدة التى يخالفها»، فيقول: «ان اسم السيدة مارى كورى، أول الأسماء التي ذكرها القائلون بالمساواة التامة بين الجنسين، ولو صح أن هذه السيدة تضارع علماء الطبقة الأولى من الرجال لما كان فى هذا الاستثناء النادر ما ينفى أنه استثناء نادر، وأن القاعدة العامة باقية لم تنقض ولا ينقضها تكرار مثله من حين إلى حين» .

ويضيف العقاد بعد ذلك:

«إلا أن الواقع أن حالة هذه السيدة خاصة بعيدة من أن تحسب بين حالات الاستثناء في مباحث العلم أو فى المباحث العقلية على الإجمال، لأنها لم تعمل مستقلة عن زوجها . ولم يكن عملها من قبيل الاختراع والابتداع. وإنما كان من قبيل الكشف والتنقيب... والواضح أن ملكة المستكشف على أرقاها وأتمها لا ترتقى فى القدرة العقلية إلى منزلة الاختراع والافتتاح، فإنما هى امتداد لعمل الحس والبحث بالعينين، ينتهى بطول المراقبة إلى رؤية الشئ الذى لا يرى بالعين لأول وهلة» .

والعقاد بذلك ينفى عن مارى كورى صفة الاستثناء حيث أنها عملت كتابعة لزوجها وأن عملها كان يقتصر على الحس والبحث بالعين، كمايدعى العقاد. ويدلل العقاد على تصور عقل المرأة بقوله:

«ولا شك أن الخلائق الضرورية للحضانة وتعهد الأطفال الصغار أصل من أصول اللين الأنثوى الذى جعل المرأة سريعة الانقياد للحس والاستجابة للعاطفة. ويصعب عليها ما يسهل على الرجل تحكيم العقل، وتغليب الرأى، وصلابة العزيمة، فهما ولا شك مختلفان فى هذا المزاج اختلافا لا سبيل إلى المماراة فيه»

ويعيد هذا إلى الأذهان قول الجاحظ: «لا تدع أم صبيك تضربه لأنه أعقل منها وإن كانت أسن منه» .

بيد أن الفارق الزمنى والحضارى بين كل من الجاحظ والعقاد يلقى بمزيد من الضوء على التناقض

الكامن فى فكر العقاد بل ويجعله يبدو صارخا. فالعقاد يتصور أنه ينتحل المنهج العلمى فى طرح مفهومه عن المرأة. واستنادا على هذا التصور يساوى العقاد المرأة والرجل بإناث وذكور الحيوانات فيما يختص بعلاقتهما. ويتصور العقاد أن إضفاء الصبغة العلمية على طرحه لمفهوم المرأة يحقق له ما يطلق عليه «الحياد العلمى» وينفى عنه صفة الهوى فى تأويله لطبيعة المرأة، وهى الصفة التى تنطوى على عقدة دفينة وغامضة. والدليل أن تأويل العقاد لطبيعة المرأة لا يستقيم مع مقتضيات العقل، كما أنه يتنافى مع أصول المنهج العلمى. ودليلنا على ذلك أن العقاد نفسه يتنازل أو يتناسى مسألة مساواة المرأة بأنثى الحيوان عندما يتناول صورة المرأة ووظيفتها كما وردتا فى القرآن الكريم فى إطار تفسيره لمعنى المساواة بين المرأة والرجل حيث أنهما يمتلكان طبيعة إنسانية واحدة فيقول فى خاتمة كتابه «المرأة فى القرآن الكريم» :

«وفى وسع المرأة المسلمة التى تحرم قوامة البيت أن تزاول من العمل الشريف كل ما تزاوله المرأة فى أمم الحضارة، فلها نصيبها مما اكتسبت، ولها مثل الذى بالمعروف، وذلك حقها الذى تملكه، كلما سيقت إليه أو كلما اختارته لمصلحتها، وذلك حقها فى القران الكريم» .

ويصعب على العقاد التمييز ين لفظى «المرأة» و«الأنثى»، وبين لفظى «النساء» و «الاناث» حيث أنه يؤثر استخدام لفظى «الانثى» و «الإناث»، كما أنه فى الأغلب الأعم، يخلط بينهما عامدا بهدف تغليب معنى الأنثى على معنى المرأة، أو بالأدق، تغليب المضمون اللاإنسانى على المعنى الإنسانى لرؤيته للمرأة. ودليلنا أن العقاد يطرح العلاقة الجنسية فى عالم الحيوان باعتبارها النموذج للعلاقة بين المرأة والرجل، أو على حد تعبير العقاد، بين الأنثى والذكر. ويصطدم هذا الطرح فى أغلب الأحيان برؤية القرآن الكريم للمرأة باعتبارها إنسانا مساويا للرجل فى الجوهر وإن اختلف فيما هو عرضى، أى فيما يختص بالفروق الفسيولوجية. وحيث يجعل القرآن الأصل هو المساواة بين الرجل والمرأة فى الجوهر، بينما الفروق ذات طابع ثانوى، يركز العقاد على العامل الفسيولوجى ويحيله إلى جوهر لغرض فى نفسه.

تلخص دعائم هوية المرأة الأنثوية فى نظر العقاد فى الصفات الآتية: القذارة ـ الدونية ـ الدناءة ـ الشهوانية ـ اللا عقلانية. وكلها صفات تبرز، بل تؤكد، تبعيتها للرجل من أجل الصالح العام للمجتمع الإنسانى الذى لا تنتمى إليه المرأة إلا من خلال تبعيتها للرجل. والتركيز على أن المرأة جنس غير قابل للاستنارة يجعل التحكم فيها أمرا لازما وضروريا.

ويكشف منهج العقاد فى الاستدلال علي هذه الفكرة عن ثلاث قضايا أولا: الحتمية البيولوجية؛ ثانيا: نسق القيم اللازم للتحكم فى المرأة؛ ثالثا: ضعف المنهج العلمى عند العقاد. وتكشف هذه الثلاثة عن التناقض الجوهرى بين فكر العقاد العلمانى وفكره الدينى فيما يختص بطبيعة المرأة وعلاقتها بالرجل. ويثير هذا التناقض عدة تساؤلات عن الدوافع الخفية وراء موقف العقاد من المرأة ليس هذا مقام طرح أجوبة لها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مضحكات كونية

مناظر وحوادث من الكينونة

كلمة للمحرر !

أنتم تعرفون مثلى أن الأستاذ بدر الديب يحب الكتابة أكثر مما يحب النشر . والدليل أنكم لا تقرءونه بانتظام ، مع أنه كما يعرف أصدقاؤه يكتب بانتظام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكن من ناحية أخرى يحب القراءة أكثر مما يحب الكتابة والنشر معا ، لأنه لا يقرأ إلا ما يراه جديرا بالقراءة ، ثم هو يقرأ قراءة مضنية يحاور فيها العمل الذى يقرؤه ، ويقلبه على وجوهه ، ويلقحه بثقافته الخصبة ، ويضيف إليه من خياله وذوقه ، فتتحول القراءة عنده إلى نوع من الخلق أو الكتابة المضمرة يكتفى به أحيانا كثيرة فلا يكتب إلا ما لا يجد سبيلا للإفلات من أسره .

من هنا تستطيعون أن تقدروا فرحى بما تقع عليه يدى من نصوصه الجديدة ، يأتى ذكرها عفوا على لسانه ، أو حين أنصب له شباكى وأستدرجه حتى يقع . هكذا صنعت مع ما نشرته له من قبل ، وهكذا أصنع اليوم مع مضحكاته الكونية .

وهى أولا مضحكات ، لأنه يفاجئنا فيها بحيوانات ، وطيور ، وزهور وعناصر من عناصر الطبيعة تتحدث لا بلسان البشر كما فعل الهنود فى «كليلة ودمنة» وكما فعل «لافونتين» فى خرافاته ، بل تتحدث

بألسنتها هى ، فقد استطاع بدر الديب أن يجعل البرغوث يفكر كبرغوث ، والوردة تفكر كوردة ، والكلب يفكر ككلب ، والحصان كحصان ، دون تدخل من الكاتب الذى اكتفى بأن أعطى هذه الكائنات لغة فحسب لتشخص بها نفسها وتفصح عن دخيلتها . والغريب أن هذه الكائنات حين استغنت عنا فاجأتنا بأنها أعمق وأخطر مما نتصور بكثير .

القدماء جميعا انسنوا الكون أو فرضوا عليه إنسانيتهم فسطحوه إذ جعلوه مفردا وهو كثير جميع . أما بدر الديب فهو الذى برغث البرغوث ، وجبَّل الجبل ، وورَّد الوردة ، وموَّه الماء ، أى احترم كينونة كل كائن ، فإذا بنا نرى الكون حيوات وأشكالا وألوانا وألسنة ونفوسا لاحد لثرائها . وهذا بالطبع مضحك ، لكننا فى هذه الحالة نكتشف جهلنا فنضحك من أنفسنا ، إذ كنا لا نرى هذه الكائنات إلا أدوات مسخرة لنا أو مرايا تنعكس عليها أفكارنا وعواطفنا ، على حين أنها غايات لنفسها وطبائع حرة مستقلة .

وما دام بدر الديب قد أعاد لهذه الكائنات اعتبارها فقد أعاد لنا الكون كما هو فى حقيقته ، ومن هنا وصف مضحكاته بأنها كونية .

وسوف ننشر هذه المضحكات تباعا فى «إبداع» ونبدأ «بالبرغوث والوردة» .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أ . ع . حجازى

كلمة للكاتب

بدأت كتابة هذه المضحكات من حوالى سنة تقريبا . وظلت فى أدراجى محفوظة لأننى أعتبرها مفتوحة وأنها لم تكتمل بعد . وقد عطلنى عن إكمالها ، إلى جانب مشاغل الحياة والعمل، أننى اصطدمت من غير سبق بعنوان كتاب للكاتب الإيطالى الكبير إيتالو كالفينو، وقد تعجبت من عنوان الكتاب دون أن أعرفه لأنه نفس العنوان ـ أو تقريبا ـ الذى اخترته لهذه الصفحات . فكتاب كالفينو فى ترجمته الإنجليزية هو Cosmo Comics . وقد بحثت عن الكتاب عندما كنت فى لندن فى الصيف الماضى ولكنى لم أعثر على نسخة من الكتاب وإن عثرت على رقمه الدولى المسلسل وبدأت محاولاتى فى الحصول على نسخة منه وعندما حصلت على نسخة مصورة أخيرا ومنذ أشهر قليلة لم أفتحه ولم أقرأه إلى الآن . وقد تصورت أن

قراءته ستعطلنى ولكنى تعطلت على أية حال حتى أنقذنى أخى الاستاذ أحمد عبد المعطى حجازى بانتزاعه للصفحات المكتوبة لنشرها حتى أواجه بكينونة غامضة مختفية فى هذا اللقاء فى العنوان مع الكاتب الإيطالى وفى هذه الفجوة الغامضة التى ما زلت لا أعرفها والمختفية فى صفحات الكتاب غير المقروء. كينونة غريبة تلك القائمة فى الكتابة والكتّاب وفى المعانى التى تقوم فى نفوسهم .

وللمضحكات على أية حال توابع سأقدمها للقارئ بمجرد ظهورها بصرف النظر عما فى الكتاب الإيطالى وما يحويه لى من مفاجأة لعلها تستحيل لدى القارئ إلى ابتسامة أو لحظة تأمل فى أسرار الكينونة ومضحكاتها .

بدر الديب

●

١ ـ البرغوث والوردة

قال البرغوث للوردة :

ما هذا .. الخداع .. كل هذه الحمرة ولا نقطة دم واحدة.

تحيرت الوردة الحمراء ماذا تقول للرد على هذا السؤال الوقح وتفكرت كثيرا فى نفسها وفى البرغوث ورأت أن أفضل رد توجهه إليه هو سؤال آخر :

من أنت ..؟

ـ إذا كان سؤالى وقحا فليس هناك أصعب من سؤالك .. أنا لا أعرف من أنا سوى أننى مصنوع بحاجة إلى دم.

ـ دم بشرى ..؟

ـ أى دم .. فالفوارق ضئيلة لا تدخل فى حسابى ..

ـ وماذا يدخل فى حسابك إذن ..؟

ـ نقطة الدم .. أو النقاط ..

ـ من أين . أتيت ؟

ـ أنا هنا كل يوم وكل وقت.

ـ ماذا تفعل؟

ـ أبحث عن نقطة الدم ..

ـ وماذا أنت بين كل من يهبط على أوراقى ؟

ـ لماذا يهبطون على أوراقك بدون دم ؟

ـ هناك فيما يبدو أسباب كثيرة لديهم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- هل أستطيع أن أعرفها ؟

- إنى لا أعرف بوضوح ولكن أحس بهم هوام متنوعة كثيرة .. وبعض فراشات جميلة تحمل لى أنواعا من حبوب اللقاح من ورود أخرى .. أنا فى وسط كون زاخر لا يطلب أحد فيه دمى.

- حتى من يقتطعك ويرميك إلى الأرض ؟

- عندما يحدث هذا تنتهى الأسئلة.

- أنا دائما أبحث فلا تنتهى الأسئلة بالنسبة لى.

- ولكننى لا أستطيع أن أرضيك.

- وهل تريدين ذلك ؟

- ليس لدى ما يمنع أن أرضيك إذا استطعت.

- لكنك لا تستطعين.

- ألا يرضيك أنك تعرف ذلك؟

- لا طبعا .. فليس فى المعرفة رضاء ..

- ماذا إذن فى المعرفة ؟

- حرمان وتوجيه وانصراف للرحلة المستمرة للبحث.

- هل ستنصرف ؟

- ليس قبل أن أطرق كل نقطة فيك وقبل أن أمر على أوراقك جميعا.

- إنها عديدة.

- مثل حرمانى وشوقى وضياع جهدى.

- ماذا تريد أن تفعل إذن ؟

- لقد قلت لك سأظل أجتاب جسدك.

- ليس لى جسد .. ولكن أوراق.

- أوراقك إذن التى خدعتنى بحمرتها.

- لم أقصد أن أخدعك.

- ولكنك فعلت.

- فماذا تريد إذن .. أن أعتذر عن جريمة لم أرتكبها.

- فى هذا الكون نحن لا نرتكب إلا جرائم لا يد لنا فيها.

- لمن اليد إذن ..؟

- هذا سؤال وقح.

- ليس أوقح من سؤالك الأول ..

- لم يكن سؤالى وقحا. كان مجرد سؤال .. كل هذه الحمرة ولا نقطة دم ..

- لقد بدأت أشفق عليك أظنك تسأل سؤالا خاطئا.

- ما معنى خاطئ ؟

- السؤال الخاطئ هو الذى لا يعرف ماذا يسأل عنه ..

- فإذا كان السائل يعرف لماذا يسأل ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ الجاهل دائما يبرر نفسه بالسؤال الخاطئ ..

ـ وماذا يكسب من هذا ..؟

ـ وهم المعرفة ..

ـ هل يمكن للمعرفة أن تكون وهما ..؟

ـ كل معرفة وهم حتى تصبح سلوكا أو تغييرا فى الواقع .. ولن تغير من حمرتى شيئا.

ـ لماذا إذن حمرتك ؟

ـ فيها عطر وزيت لفراشات تحمل اللقاح.

ـ هذه اللعبة لا تهمنى ولا أدخل فيا على الإطلاق.

ـ لهذا أنت جاهل ..

ـ لا .. أنا برغوث أعرف تماما أننى أبحث عن نقطة دم ..

ـ ابحث إذن فى غير الورود الحمراء ..

ـ إنى أبحث فى كل مكان وعندما لا أجد يكون الخطأ والخداع فى صاحب الموضع الذى بحثت فيه ولم أجد ..

ـ ما أبلغ وقاحتك ..

ـ لقد استعلمت هذه الكلمة اكثر من مرة وأنا لا افهم معناها أو ماذا تعنين.

ـ الوقاحة هى فى توجيه سؤال يعجز المسئول عن الإجابة عليه.

ـ وكيف أعرف ذلك مقدما إذا لم أسأل ..؟

ـ أليس لك تجربة ؟

ـ كل تجربتى بحث وحرمان ونقاط ضئيلة .. مسروقة

ـ هذا هو كل المعرفة.

ـ ألا يمكن أن نعرف أكثر من هذا لنتجنب السؤال الوقح ..

ـ أنا أعتذر لك .. كل سؤال وقاحة .. هيا انصرف مشكورا ..

ـ إنك لا تعرفين ما أنا فيه من هم ولكنى لا أملك إلا أن أودعك ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مدخل إلى عالم الفنان «أبو خليل لطفى»

محمود بقشيش

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بين «كافافيس» و «أبو خليل لطفى»!

نقلا عن رواية لإحدى الشاعرات اليونانيات تصف زيارتها إلى شاعر الإسكندرية « **كافافيس**» ـ كما وردت فى كتاب «**نعيم عطيه**» عن الشاعر الكبير ـ قالت: « عندما دخلت غرفة استقباله كان الضوء خافتا شحيحا. كان يحب الضوء الخافت ـ ضوء شمعة أو مصباح غازى ـ ولا يستخدم الكهرباء. ولما ألفت عيناى الظلمة رحت أتأمل « **كافافيس**»؛ كان نحيفا. شاحب اللون. ضعيف البصر. أشعث الشعر. أنيق الملبس. على وجهه مسحة من الحزن. وفى عينيه جاذبية عميقة. تلمع فى نظراته أسرار قديمة. ويأتى صوته من بعيد. من أغوار الزمن السحيق. ولما ودعته وانصرفت.. أضحيت وأنا أنزل الدرج الرخامى غير متأكدة من لقائه والجلوس إليه. خيل إلى أن كل شىء كان حلما؛ فصوته وشكله ولقاؤه كان أشبه بحلم ولى!!

شىء من هذا كنت استشعره فى كل لقاء مع الرسام الملون «**أبو خليل لطفى**». وكانت لقاءاتنا نادرة، تحكمها المصادفة البحتة . كان كالطيف الذى وصفته الشاعرة اليونانية. وإن كان كثير الحركة، حاد الملامح. وهو مثل « **كافافيس**» عاش حياته وحيدا، عزوفا عن الأضواء التى يحرص عليها معظم أنصاف الموهوبين، ويحتلون بها مواقع لا يستحقونها. وكان مشغولا بتلاميذه فى الكليات الفنية المختلفة، وبفنه.. ويبدو أن هذا الانشغال قد ملأ كل وقته، فلم يترك ـ كما كان متوقعا من أمثاله ـ آثارا نظرية، ومؤلفات فى الفن، وفى السيرة الذاتية، تعين نقاد فنه على سبر أغوار نفسه، وفنه، وفكره. وفى ظنى.. إنه لولا كتابات «**كاندينسكى**» النظرية فى الفن، وبالذات كتابه ذائع الصيت: «**روحانية الفن**» الذى أصدره بالألمانية سنة ١٩١١، وترجم بعدها إلى عديد من لغات العالم، وتناقلت الأقلام والألسنة عباراته، وأحكامه، وتبناها كثير من

فنانى العالم، ونقاده، حتى من لم يتح لهم الاطلاع على النص الأصلى أو ترجمة له.. أقول له: لولا كتابات «كاندينسكى» ما كان فنه بهذا القدر من التأثير فى أقلام الوسطاء من النقاد، وأذهان الرسامين المحدثين، ولم يكن «أبو خليل لطفى» عضوا فى جماعة فنية، أو حزب، أو قريبا من صناع القرار، أو نقاد الفن، لهذا بقى فى منطقة الظل، أو بدقة، فى منطقة الضوء الخافت!

اللقاء الأخير:

كان لقاؤنا الأخير فى نقابة الفنانين التشكيليين، منذ شهور. وجاء هذا اللقاء بعد زيارة له إلى الولايات المتحدة الأمريكية. وكان قد ذهب إليها شابا، فى السادسة والعشرين، ونال دبلوم معهد التصميم «بشيكاغو» سنة ١٩٤٧، وحصل على «ماچستير» من جامعة «أوهايو» سنة ١٩٤٩، كما درس الفن بجامعة «نيويورك» بين عامى ١٩٥٠، ١٩٥٣. ومن التواريخ المذكورة ندرك أن الولايات المتحدة، فى تلك الفترة، قد أصبحت نقطة جذب للفنانين الأوروبيين الذين أفسدت عليهم «النازية» ومناخات ما قبل، وبعد الحرب، العالمية الثانية جو الإبداع. وكانت آخر لوحة رسمها «كاندينسكى» فى ألمانيا فى أغسطس سنة ١٩٣٣، وذلك بعد إغلاق مدرسة «الباوهاوس» فى ٢٠ يوليو من العام نفسه، ولم يكن أمامها غير الولايات المتحدة لتنتقل إليها، وتفتح أبوابها من جديد. ويُعد المعرض المشترك الذى ضم فنانين من الولايات المتحدة، وفنانين أوروبيين والذى أقيم بمتحف الفن الحديث بنيويورك سنة ١٩٣٦ تحت عنوان: «المعرض التكعيبى ـ التجريدى» اعترافا رسميا بالدور الأمريكى فى الفن، خلاصة القول.. إن «نيويورك» كانت عاصمة من عواصم الفن النشطة، فى الفترة التى ذهب إليها الشاب «أبو خليل لطفى» طلبا للفن والمعرفة. وكان من الطبيعى أن يتأثر بشدة بما كانوا قد انتهوا إليه. ولم يكن بمقدور خريج حديث فى المعهد العالى للتربية الفنية أن ينفلت من سلطان الكتابات النقدية، ووسائل الإعلام، وسوق الفن. وتعرف على أصحاب أكثر الأسماء سطوعا أمثال: «جاكسون بولوك» و«وليم دى كوننج» و«مارك توبى». وهناك أقام عددا من المعارض فى قاعات العرض الجامعية، بالأسلوب الذى اعتنقه حتى رحيله، وهو الأسلوب «التجريدى التعبيرى». ونستطيع الآن القول ـ بعد أن اكتملت حياته بالموت ـ أنه لم يقلد ذلك الأسلوب الشائع تقليداآليا، بل هضمه أولا واستخلص منه ملامح تميزه، لا تنتمى بكاملها إلى الحركة الفنية الأمريكية، بل استخلص ما يميزه أيضا، من الإرث الذى لا يستطيع فنان أن ينفلت منه: إرث النشأة والتكوين الأول؛ فقد ولد فى حى «القلعة» فى ١٠ أغسطس سنة ١٩٢٠، وكان والده أحد الشيوخ المتصوفين، ويمكن، بالخيال، أن ندرك تأثير «المكان» ذى العطر التاريخى والاجتماعى، وتأثير جو التصوف الذى يشيعه والده فى البيت.. كما يمكن، بالدراسة والتأمل، فى لوحاته وعناوينها أن نستوثق بهذا التأثير؛ ففى معرضه الذى أقامه سنة ١٩٧٠ فى قاعة «أخناتون» بالقاهرة، مجموعة من اللوحات تحمل عنوانا واحدا هو: «وحدات تصوفية»، ومجموعة أخرى من اللوحات تحمل عنوان «سر حرف الباء»، وفى معرض بجامعة «ميتشجان» أقامه سنة ١٩٨٨ لوحات بالعناوين الآتية: «المآذن البعيدة»، «أهل الكهف» بالإضافة إلى لوحات تحمل عنوان «أساطير مصرية» الخ..

أعود إلى لقاء «**أبو خليل لطفى**» الختامى. سألته عن سر ما يشوب ملامحه من حزن. أجاب بما معناه.. إن الحال قد تغير بين أول وآخر زيارة له إلى الولايات المتحدة. تغير البشر الذين كان يعرفهم، ورحل بعضهم. كان يتصور أن إقامة معرض جديد لأعماله هناك أمر ليس عسيرا، فإذا به يكتشف أن قاعات العرض محجوزة لمواسم قادمة، وقد باعدت، بينه وبين العرض هناك، سنوات كان يجب أن تملأ بالوجود الملح، إن طوفان المتغيرات فى الأساليب الفنية، والموضة، وظهور جيل جديد من النقاد والمتذوقين من شأنه أن يضعف الذاكرة، فلا تحتفظ إلا بما هو قائم، وأضاف، فى الختام، بتسليم: على الفنان المصرى أن يقنع بالتحقق فى وطنه أولا.. إن وجد إلى ذلك سبيلا!

حول فنه:

شاهدت له معرضين؛ المعرض الأول سنة ١٩٧٣ بمجمع الفنون بالزمالك، وكان يحمل ثلاثة عناوين هى «**طمس واختراق**»، «**نحو الاتجاه التعبيرى البصرى**» ، «**شاشة الأحلام**»، أما المعرض الثانى فكان معرضا استعاديا «Rétrospective»، أقيم بعد رحيله، إحياء لذكراه. وهو من الفنانين القلائل الذين يحتفلون بعناوين لوحاتهم احتفال الشعراء بها. وتنقسم عناوينه إلى مستويين: مستوى كاشف. مضىء. يتجاوز به الحدود المرئية للعمل الفنى، ومستوى وصفى، محكوم بوقائع العمل الفنى المرئية. ومن استعراض مجمل «عناوين» لوحاته نكتشف إنه يميل إلى المستوى الكاشف ومن استعراض لوحاته ذاتها نكتشف ميلا إلى العوالم الجوانية، بكل ما تنبض به من شعر ومشاعر. وكثيرا ما يفيق «**المربى**»، و«**المعلم**» داخله، فتشغله نوايا تطبيق بعض ما قرأه من نظريات لتكون مرشدا لتلاميذه، كما فعل مع معرضه الأول الذى أشرت إليه.. والذى أطلق عليه عنوان: «**شاشة الأحلام**»، واعترف أمام قارىء «**كتالوج**» معرضه بأنه استوحى معرضه من دراسة دارت حول «سيكلوجية التخيل الفنى» لـ «**أنتون إدنتروج**» فى كتابه «**النظام الخفى للفن**»، وللأسف لم أقرأ هذا الكتاب حتى أقدم للقارىء فكرة عامة عن مادته، وهو ما لم يفعله الفنان «**أبو خليل لطفى**» نفسه، واكتفى بتقديم اختصارات ملتبسة، كان أوضحها ذلك الاختصار الذى قال فيه: «المحاولات تستهدف خلق مواقع دخول واختراق، ومواقع خروج على شكل فتحات تنفس، لاحتمال أن تؤدى إلى إثارة حضور غامض يعطى للصورة وجودا حيا خاصا بها. إن هذا الحضور الغامض ـ فى بعض الحالات ـ ربما يسترجع خبرات لا واعية عنيفة».

تعليق :

ليس من الموضوعية فى شىء أن أجرى مقارنة بين كتاب قرأته، هو كتاب «**روحانية الفن**» لـ «**كاندينسكى**» ، وكتاب لم أقرأه هو «**النظام الخفى للفن**»، ولست على يقين من أن «**أبو خليل لطفى**» نفسه قد قرأه، وإن كان من باب الإيضاح المحض.. أقول إن «**كاندينسكى**» قد عزز بكتابه «**بدهية**» أن العمل الفنى رفيع المستوى لا يتوقف عند حدود معطياته المرئية والتى لا تمثل إلا مفاتيح لكشف الجوانب المستورة. الروحية. فى ذلك العمل الفنى. ومن حسن الحظ فإن هذه البديهية تعد مدخلا رئيسيا لكشف أسرار تجربة «**أبو خليل**» الإبداعية.

اللوحات :

«موال النورج» ١٩٥٩

من اللوحات التى يقوم فيها «العنوان» بدور الكشاف لوحة بعنوان: «موال النورج» أنجزها سنة ١٩٥٩. لو لم نعرف عنوان اللوحة لتوقفنا عند حدود علاقات خطية ممسوسقه، باللون الأسود، تشغل كل سطح اللوحة الرمادى. لا وجود إلا لطبقة صوتية واحدة، بآلة واحدة، تتردد فى أرجاء المكان. لكن عندما نعرف أن هذه النغمات موال، وأن الآلة المؤدية هى آلة «النورج»، فإن «الإحالة» إلى ما فى الواقع الخام من شعر وموسيقى لابد أن تحدث. وإن تلك الإحالة لم تفقد العمل الفنى استقلاله بل زادته ثراء. وإذا كان «النورج» قد تحرك فى حيز مكانى ذى بعدين، فإن «موال الساقية» ١٩٥٩ يفتح لنا طريقا إلى العمق، بخربشات دوامية، على أرضية طينية اللون، ويجعلنا ننظر من عل إلى ذلك الحضور الروحى الذى يستعصى على التفسير بالكلمات. وفى لوحة «الطيور المهاجرة» ١٩٧٤ نشاهد أشباه طيور، تندفع جماعات فى فضاء هندسى. ملون. ولا شك أن معلومة الهجرة التى قدمها العنوان تضيف إلى المشهد المرئى. المتزن. بعداً شعريا، يحرك داخل كل متلق درجات متباينة من الحزن الشفيف إلى فرح الانعتاق. وهو يلتقط أكثر المواقف، والحالات، رهافة؛ ففى لوحة «استكشاف اللانهائى» يقف بنا أمام لحظة تحول، منعشة للخيال، تمثل أطيافا إنسانية لا ندرى إن كانت فى طريقها إلى التجسد، والحضور، أم فى طريقها إلى التلاشى والغياب.. فى فضاء ممتد، وحتى عندما يمتلىء أسطح بعض لوحاته بوحدات هندسية تذكر بالمشربية، فإنه يلين من صرامتها، ويغشيها بطبقات مراوغة من اللون، ويذوبها فى الفضاء المحيط، وينحرف بها عن وصف مرئيات بعينها إلى إغرائنا بالدخول إلى حالة تعبيرية دافئة، كما فى لوحة: «تدفق ١٩٧٧» ولوحة: «تمدد» ١٩٧٧.

إذا كانت لوحات أى فنان تفتح أمام مشاهديه طرقا إلى الوصول إلى أعماقه، فإن لوحات «ابو خليل لطفى» المتخمة بزحام العناصر، وتراكم العجائن اللونية، وديمومة الحركة داخل حدود تضيق بها، وصراع الأشكال العضوية والأشكال الهندسية، واشتباك طرائق الحذف والإضافة، ومحاورات التلقائى والمخطط.. تكشف عن روح قلقة. صاخبة. مشغولة بهموم الإنسان المعاصر، وبإنجازات فن القرن العشرين، حريصة على أن تجد مكانا لها فى خارطته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قراءة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قارئا نَفْسى:

أُحيلُ القلبَ سِفْرًا

والخلايا أحْرُفَا

ذلك الليلُ /الذى يفـتُح أبوابَ القـراءات

لعينىَّ

اصطفانى لىَ

ـ كىْ أحفظ مَسْطُورَ دمائِى

صُحُفَا

لم أَعُدْ أعُرفُ شَيْئًا:

عَنْ فنون الشِّعْرِ،

والنَّثْرِ..

صحيحٌ لم أَعُدْ

إنَما أعْرِفُ أنَّ الذَّاتَ

تغْدُو مُصْحَفَا

قارئًا نَفْسىَ :

أنْسَلُّ بأغوارى ـ ليْلاً ـ كلَّ ليلةْ

وأُجِيلُ الطَّرْفَ فيها .. وأَجُولُ

[إنَّ ما يَحْمِلُهُ الظَّاهرُ منَا..

ليْسَ إلاَ الصَّدَفَا

والذى يَخْفَى:

هو الدُّرُّ تواريه السدُولُ]

.. هكذا قال لىَ الطيْفُ الذى عشْتُ

أناجى طيْفَهَ

وقَضَيْتُ العُمرَ

أرجو عَطْفَهُ؛

هكذا قالَ

ومازال يقولُ

قارئا نَفْسىَ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فلْيَرْضَ «الخليلُ»

أو لِيَغْضَبْ

وليصحَّ الشعر وزناً أو ليعطبْ

ولْتَثُرْ تلك الطلولُ..

أوْ لتغضَبْ

غايتى

- مِنْ قبل أنْ يأتى الرحيلُ -:

لحظةٌ ..

أُبْصِرُ فيها

ماتوارَى مِنْ تخومى

واخْتَفَى

قارنًا نَفْسىَ :

أتْلوُهَا علَىَ

آيةَ مِنْ بَعْدِ آيةْ

سُورةً من بعْدِ سُورَةْ

قارنًا نفْسىَ أعوامًا

وأعوامًا كثيرةْ

وإلى الآن ومازلتُ الْعَيِىَ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إننى ..

أهفُو إلى حيث يكونُ المستحيلُ

لاشئٍ عُرِفَا

قارئًا نَفْسِىَ

أسْتَقْصِى خبايايَ

ومخبوءَ جِهَاتى

عَلَّنِى :

أقرأُ أطواء خفايايَ / كتابى

فى حياتى

فأعِنِّ أيها الشَّوْفُ / الرَّسُولُ

قارئًا نَفْسى..

وللنَّفْس قراءةْ

تجعلُ الشَّعْرَ سوى ماسَلَفَا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لطفية الدليمى

حمامة فى الظهيرة

بغـداد

يتكثف عالم المرأة فى نهار آب المجفف، آب الذى يتمدد على النوافذ والساعات مثل عنقاء تواصل احتراقها طوال النهار، ثم تبعث حية فى الليل تحت يقظة النجوم ورعشات النخيل، حرّ الظهيرة يسجر الألوان، فتتلظى وتتبخر ولايتبقى سوى الناصع ـ الأبيض الضوئى، الذائب الشمسى، ولايُرى فيه سوى الرهج، يشع من الحجارة والشجر والكلمات وأنامل المرأة وأطراف ثوبها.

تحت جلد المرأة وفوق أشواقها يشع قمرٌ حجرى من ألم، تركته الحرب فى صدرها، قمرٌ حجرٌ، ألم، يكسف شموسها وبشارة الغد.

ينعكس على وجهها الشاحب سطوع سائل لشمس ألقت سعيرها على زجاج النافذة (ما نهضت المرأة لتسدل الستارة) فى السطوع الوهجى وجه.. وجهه، وجه الرجل الرجل الذائب فى الشمس.. نظرته تسيلُ ذوباً رحيقياً أخضر فى صمتها، جسدها يخضر، ينساب وراء عنقها خط من العرق.. وغيمة من روائح ثمار مسّها العفن تسبح فى هواء الغرفة..

يرتعش قلب المرأة عندما ينحدر خيط العرق مثل سلك ثلجى فى الأخدود الرقيق الذى يتوسط ظهرها وراء القلب مباشرة. ولهذا يرتعش القلب قليلاً، يسرع النبض بفارق نبضةٍ أو نبضتين، والنظرة النائية

توشك أن ترسل عذوبتها عبر السعير الشمسى الذى يهيمن على الظهيرة فيرتعش القلب. وجهها شفاف، نرجس وجهها ينحنى على كأس ماء، ويبزغ من زوال النوم إلى جمرة الألم.. وجهها يكابد وجع النظرة القاتمة والحرارة وذهول النسيان.. هى تجازف بالنسيان، ينسونها، تنسى، تنساهم، يُنسى فى السعير كل شىء.. الأكاذيب والدهشة الزائفة والوعود الكاذبة، تنسى آخر الأكاذيب كما نسيت أولها وتعبر نهر الشغف إلى حزنها والعزلة التالية.

فى الحر يُنسى مذاق المطر وعطر العواصف، كل شىء يتلاشى فى محرقة النسيان وتتكدر الذاكرة بدخان النسيان .. والوجوه الآفلة والقصص المتساقطة.. تهدل فى الحديقة حمامة وحيدة.. تعرف من درجة صوتها حجم حزنها وهى تنادى (يا كوكتى.. يا كوكتى.. أين.. أين يا كوكتى) كانت المرأة تقيس درجات الحرارة بالأصوات والروائح والوهجات.. لم تكن تثق بالترمومتر الزئبقى قدر ثقتها بهديل حمامة وحيدة فى قيظ الظهيرة.

يذكرها الهديل الأسيان بالبساتين الذهبية فى خريف أزرق، والنهر الذى تطير مياهه مثل غيمة من موج وأسماك وأعشاب تظلل الضفاف الغربية مثل غلالة مائية، يذكرها الهديل الشاكى بالشراك التى يعدّها الصبيان من شعر ذيول الجياد، يعقدون الشعر شباكاً غير مرئية ويبذرون فوقها الطعم، يستدرجون بهجة الحمائم الذاهلة فى غيبوبة الظهيرة إلى موتهم وخداعهم.

يذكرها الهديل وهى تنسى، يذكرها وتريد أن تنسى يذكرها لكنها ستنسى، يوجعها التذكر كما النسيان، وهى تطارد التذكر وتدخل النسيان.

تنثر المرأة رذاذ ماء مثلجا على وجهها وتمرر مكعبات ثلج على سهول جبينها المحترقة... على صدغيها وعنقها، يلسعها جمر الثلج ويرعش روحها.

تهبط يدها بعنقود الماء البلورى إلى صدرها، تتوقف اليد فجأة فقد انقبضت الأصابع إذ تعثّر عنقود الثلج بألم حجرى فى صدرها، تتحسس الألم الذى حال دون نفاذ البرودة إلى قلبها: تصعد فى فمها مرارة قشر برتقالة دسمة. فى جسمها حجر ألم.. فى صدرها قمر الموت.

يتوقف كل شيء حتى ذوبان الثلج بين أصابعها، هاهى تلامس بذرة مصيرها الراقدة تحت جلدها ويتوقف الألم، ينطفيء قمر الألم الحجرى فى صدرها.. قمر من مصير وجنون.

لم تقل لأحد أنها تغتذى بثمار مصيرها وتعدها لعشائها الأخير كل ليلة فتقضم إحداهما الأخرى فى معركة عمياء دون مناورات أو أكاذيب أو مزايدات.

الحر يخذل نسياناتها المسكرة ويؤرجح تاريخ صبرها، يقشر عنها حراشف مقاومتها مثلما تقشر الريح شجرة حور بيضاء، وينهمر مسحوق أسود من تحت اللحاء الأبيض كاشفاً عن خشب لُبِّيْ بلون العاج إنها تتقشر وتتعرض لسطوع الشمس الذائبة. تستلقى على الأريكة، مضناة، مكدودة الوجه تتجنب سطوع النظرة المخضرة، تنطوى على جفاف نهارها ويتسع اخضرار جسدها وزرقة ألمها.

تكف الحمامة عن الهديل برهة.. فيجثم السكون كثيفاً على جسدها المورق، حداة تنشب مخالبها فيها، تصغى إلى صفير السكون: الأصوات تغيب عن الوعى فى الحر والخشب يهذى وتئن الحروف والكتب والزهور اللاهثة.. تصغى: كل شيء يستسلم لحر ويذبل أو يتلاشى، وتستعير أصوات السكون ألواناً: زرقاء، خضراء بلون الألم، هل يمكن رسم الألم؟ وصفه؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يذوب عنقود الثلج الصغير الذى تركته فى المنخفض الصغير الناعم اللدن بين عنقها وصدرها، تخشى أن تستدير لئلا ينسكب الذوب الذى يكهربه نبضها على الوسادة وذراعها..

هى الآن تنأى، تبثق، تغادر كل مهرجان الحياة وصداح الأصوات وآثار الحرب.. تنأى عن ذلك الطعم المعلق بشصٍ ذهبى والمربوط بشريط مخمل، هذا الذى يدعونه السعادة. تبتعد عنه فقد علقت به مراتٍ ونجت.. الآن لا شيء سوى الألم ونجمة زرقاء، تعويذة سفرها التى تدرأ عنها حفيف أجنحة القادم الأخير..

سأنجو.. قالت لنفسها (أم تراها فكرت؟) سأتبع الشمس وأمضى إلى هناك..

تبدأ الاشياء تتهاوى حولها: الوجوه، أسراب الحمام، الموسيقى، العطور العنبرية، أوراق الشجر، ريش الطيور، الأوهام الذهبية، وتعوم المرأة فى رحيق وحدتها، ونظرة غائبة فى وجه بعيد، نظرة العشب والبحر والسماء تتلألأ فى السطوع الوهجى وحدها مثل نجمة فى النهار، مستحيل الوعود الذى تعرف؛

نجوم الظهيرة، نظرته البعيدة.. تعاود الحمامة هديلها الناعس بنغمة أشد كثافة وأسىً، يهيج تيار الهواء عبر النافذة روائح الثمار التالفة، يترسب مذاق حمضى على لسان المرأة من هواء الغرفة.

زهورالجهنميات المشتعلة تنهمر على حافة النافذة مثل ابتسامات وردية وتسمع المرأة حفيفها الناعم الأحمر وهى تتطاير فى مسار السطوع الشمسى المتجه نحوها.

تسرى النظرة العشبية البحرية النائية، تحس ببقايا غبار ضوئى على فمها، يتحرك الألم ويتمدد على صدرها مثل عنكبوت يمد أطرافه إلى ما تحت ذراعيها.. وهى تذوب فى السطوع الأبيض للظهيرة وتجمع فى حزمة للأمل بقايا الوهم الذهبى، والنظرة الخضراء التى تحط على روحها مثل المطر والسر الصغير الدقيق الذى بحجم خردلة.. تضم ذلك كله ،تطرد به رفيف الأجنحة المقتربة من حياتها..

يرتفع صوت الحمامة كأن خطراً قد داهمها، يعلو هديلها على كل الأصوات العشبية والحجرية ويخترق مساحات الجدران ويرش عذوبته على الوجه المستوحد، المتطلع إلى نجمة بعيدة وراء الليل.

ترمقها الجدران والأرائك والأزهار، تنظر إليها أشياؤها الأليفة: خاتمها، زجاجة عطرها، وشاحها الموسلينى الملتف على ذراع مقعد أبيض أو ترتعش الستائر مستجيبة لرعشة الجسد المستفيق على ألمه.

يعبر وجهها ضوء، ثم ينطفىء على تقلص شفتيها وهما تكظمان الألم والدموع ، فيتحول كل شىء إلى زرقة غامضة واخضرار ثقيل.

الصمت: تهمس للصمت وتعود للاختباء فى سر انتظارها: لا أحد سيرانى وأنا أتسرب إلى الجانب الآخر من الزمن.. لا أريد أن يتذكرنى أحد.. نسيت كل شىء خلا النظرة الذهبية التى تشبه البحر وحقول طفولتها، نسيت جبال الأكاذيب والكلمات التى شكلت طوال عقود من الحياة حواجز بوجه استبصاراتها.. نسيت الذين ينسون السبيل إلى نهاراتها والقت بهم هناك مع منبوذاتها..

عندما هبت ريح سريعة توقفت الحمامة عن الهديل مرت موجة من قشعريرة باردة فى جسدها فزايلها الإحساس بالحر وتراجع آب إلى ما وراء العقول، ومع انطفاء هديل الحمامة تبقت جمرة مخبوءة فى قبضة اليد.. اسمٌ يقتفى مواسم قيظها ومطرها وازدهارها، (سيأتى الزائر المتخفى قبله... سوف يدخل مع الضوء إلى دمى.. يملأنى بغباره الأسود.. ويطبق جناحيه على ألمى الأخير.. سوف يأتى..)

أطبقت عينيها على تاريخها ومحرقة ذكرياتها وطردت الوجوه والأصوات ودخلت الانتظار مثل غريق.

تسللت إلى جسدها العشبى شموس صغيرة، مئات الشموس بألوان كونية وابتدأت حرائقها فيها، وآب الأبيض يتربص بسعادتها الصغيرة المذهبة، العشبية، وهى عند الباب الفاصل بين مغلقات الحياة ورحابة طرقات الغياب الجميل، الغياب الممتع فى المجازفة الأخيرة.. (إنى أبتعد.. أبتعد.. كم هو ممتع هذا الغياب اللذيذ..) وانهمر ظلٌ أزرق ناعم على شفتيها، وهجٌ أخضر على غضون شفتها السفلى المستديرة البارزة، ولمسة مخملية من ذهب تحط على صدرها مثل موسيقى الماء،ونعمت بمملكة الحنان التى وُهبت مفاتيحها.. حنان اللمسة الذهبية ومخمل البهجة والكآبة.. ارتعشت شفتاها تحت وطأة الحنان الضوئى.. الحنان الشغوف، وسطعت نظرة الرجل الغائبة فى سحر اللحظة الذهبية.

تألف جمالها فى السكون، فهى الآن تتلقى هبات النظرة النائية، الوحيدة التي بقيت، السموّ الوحيد الذى نجا من التلف والغروب.. السر الوحيد الناجى من الدخان، النظرة الضوئية المتبقية فى الزحام الكبير امتدت غيمة من غبار ورسمت وجها على وجهها، ولونت نجمة على جبينها، وكتبت أسماء بوهج له استطالات وردية وأهلّة وشموس.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أطلقت الحمامة هديلاً عذباً، ورنت برعمة تتفتح تواً فى الأصيص الصغير جوار النافذة إلى وهجة الضوء وأطلقت أوراقها هى الأخرى لتلحق بالحياة التى تتبدد لحظة بلحظة.

انبثقت زهرة بيضاء على فمها ورسمت ابتسامة آسرة، كان القمر الحجر، الألم، العنكبوت ينكمش تحت جلدها، وتنفلت من الصمت المتوتر نغمة، موسيقى، كلمة واحدة، وتغادرها الرعشة واضطراب النبض، وماعاد العرق الثلجى يسيل فى أخدود ظهرها الرقيق.. إنها ترفع أناملها وتقطف الزهرة البيضاء، تسحقها على وجنتها، تتشمم شذاها ورحيقها وتهب ذكراها لنظرته، سجينة العشب والمسافة.. سجينة البحر والمدى.. نظرته النجمة الأخيرة. سكن الماء الذى خلفّه ذوبان الثلج ما بين عنقها وصدرها، وللحظة أحست أنها غادرت النهار إلى فجر مزروع بالبحر والنجوم وهى تلاحق ابتسامة العشب والذهب فى عينيه.. لم تعد تخشى انسكاب ذوب الثلج على وسادتها.. لم تعد تخشى أىّ شىء..

سريد انبرغوثي

لاشئ يبدو علينا

هنا لا دموعَ ولا صوتَ، لا شئَ يبدو علينا
كأنّا نواصلُ
لكننا، فجأةً،
ربما بعد عامٍ وعامينِ،
أو ربما فى غمارٍ من اللّهوِ
أو فيِ شرودٍ يباغتنا قربَ مرآتنا
حيث موسَى الحلاقةِ فيِ كفِّنا يتوقفُ
فيِ صفحةِالخدِّ،
يأبى البكاءُ المدوى الذى يجرح الوهمَ
جرحاً طويلا.

عمان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مجـردتمـاس

مجموعة كبيرة من الأولاد، جمعتهم مباريات الكرة أحياناً، وقضاء الوقت فى أحيان ثانية، والقيام بالرحلات فى أحيان ثالثة، ومصاحبة الفتيات فى سن المراهقة.

ولكن لم يبق بينهم غير وجوه شبه محدودة تجمدت ملامحها، وربما تماست ظروفهم.. أو... أو تباعدت مع مرور الأيام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ١ -

عندما كان «ص» يخطو نحو الشباب منذ أكثر من خمسة وعشرين عاماً، بدأ ميله لأن يصبح ضابطاً بالجيش، حيث كان للضابط أهمية اجتماعية غير محدودة، فهو رمزالشباب، والفتوة، والجمال، كما أن جميع أبواب العمل لابد أن تنفتح أمام المرموقين من الضباط، لما يحصلون من دراسات علمية متميزة... فتلك الحلة الصفراء بأزرارها اللامعة محط للآمال. والضابط مستقبله مضمون ومفتوح على جميع المناصب، كما أن وجوده يمثل رمزاً للوطن بجلاله وتفرده. لذا فلقد عمل «ص» منذ البداية كى يعد نفسه للالتحاق بالكلية الحربية من حيث اللياقة والمظهر، والاهتمام بالرياضة، ومن ثم كان نجاحه فى الشهادة الثانوية العامة هو الخطوة الأولى نحو عتبات ذلك العالم المبهر، الذى يضع صاحبه تحت جميع العيون.

وكان لـ «ص» ما أراد فى الالتحاق بالكلية الحربية، وسرعان ما تخرج ضابطاً يعلق فوق كتفه نجمة ذهبية لامعة دائما ما كان يتباهى بها مع زيه العسكرى ذى الخطوط المستقيمة المحددة، كما أن دخله قد زاد بما كان يحصل عليه من مكافآت أبيه الميسور الحال، الذى كان ابنه حضرة الضابط، يشيع داخله الكثير من الغرور والاعتزاز، فضلا عن راتبه الخاص. فحضرة الضابط هو الذى سيحقق للأب المستحيل فى المستقبل القريب والبعيد.

وربما الصدفة البحتة هى التى جعلت «ص» يقضى فترات خدمته بالإدارات المركزية، وبعيدا عن الأخطار، وهذا ما كان يشغل والده الذى كان يحس بالقلق الدائم على ابنه فى أجواء الحروب التى استمرت سنوات، على حين لم يكن الابن يخشى فى يوم أن يستدعى إلى ميادين القتال، بل إنه طلب ذلك مرات عديدة، وعندما نظر القادة فى طلبه، كانت المعارك قد أوشكت على الانتهاء ولذا فلقد مرت الحروب دون أن يصاب «ص» بأية إصابات.

استمر «ص» بعد انتهاء الحروب لعدة شهور وصل خلالها إلى رتبة لا بأس بها، ثم أحيل للتقاعد مع غيره من دفعته لوجود اتجاهات جديدة تعمل على تجديد شباب القوات المسلحة فالذين حاربوا. والذين أسروا، أو جرحوا لابد أن يتركوا مواقعهم للدماء الجديدة، حتى يظل أفرادالجيش شباباً فى سن العطاء.

بعد سنوات قليلة.. كان إسم «ص» يتربع على مجموعة مكاتب وشركات «صلاحكو» للتصدير والاستيراد والنقل، التى انتشرت أعمالها بين القاهرة والمدن المختلفة فى الوجه البحرى والوجه القبلى.... وكثيرا ما دعى إلى الندوات واللقاءات، والمؤتمرات، والبرامج الإذاعية والتليفزيونية، ليحكى عن نشاط مؤسساته ومكاتبه المختلفة، مساهماً فى تنمية الاقتصاد والمجتمع، بل كثيرا ما حضر اللقاءات العالمية كى يمثل بلده، ويرفع صوتها بين البلدان الأخرى المتقدمة، وبذلك أصبح «ص» نجماً من نجوم المجتمع والصحافة والإعلام.

- ٢ -

كان «ح» أكبر أبناء والده الموظف الذى رزق بعدة أولاد، قام بتعليمهم جميعاً مستفيداً من مجانية التعليم، التى فتحت الآفاق أمام الفقراء، وهو ما جعل «ح» يواصل تحركه بين مراحل التعليم بتفوق

ملحوظ، تميز به دوماً، مما رفع مجموعه بدرجة عالية فى الثانوية العامة، وبدا اختياره لنوع التعليم الذى يرجوه واسعاً، فمن حقه أن ينتظم بالكلية التى يريدها.

ولما كان «ح» يقرأ أفكار أبيه، الذى كانت عيناه تنطقان برغباته، التى لم يصرح بها، فلقد تمنى من ابنه أن يلتحق بأية وظيفة كى يساعده على إعالة أسرته، وهوما أوصى به إبان حصوله على الإعدادية، إذ أشار عليه أن يلتحق بالتعليم الفنى، لكى يقصر المسافة عليه، لكن تفوق «ح» ورغبته فى استكمال مراحل تعليمه جعلت الأب يتقبل رغبة الابن على مضض؛ فكان يخشى من التعليم العالى لما وراءه من متطلبات مكلفة قد لا يستطيع أداءها مثل الكتب، والملابس والمصروفات. لكل ذلك اختار «ح» الكلية الفنية العسكرية التى يتخرج منها الطالب بسرعة مع راتب معقول، وكان له ما أراد، فمجموعه الكبير بدرجة ملحوظة أعفاه من الوساطات وما شابهها وكان الفرق بين مجموعه وصاحب المجموع الذى يليه كبيراً، مما جعل الجميع يقدرونه طوال فترة الدراسة، التى أبدى فيها تفوقاً ملموسا، فى المواد الخاصة بالميكانيكا والآلات الدقيقة والمعدات الحساسة، فتقدم على الكثيرين.

وعند تخرج «ح» سرعان ما ألحق بالأعمال الفنية الميدانية الخاصة بالأسلحة رتجهيزات المراسلات، والأجهزة الحساسة الخاصة، التى استكمل تعليمه وتدريبه عليها، وبرز فيها. ونظراً لجهوده وتفانيه، فلقد تعرض للخطر عدة مرات، وأصيب بإصابة كادت تودى بحياته. وكانت المفاجأة هى الاستغناء عن الدفعة التى ينتمى اليها «ح» فى الوقت الذى كانت فيه مهام أسرته ومسؤلياته قد انتهت، بتخرج أشقائه الصبيان، وتزويج البنات بعد وفاة الأب والأم.

ومع الفراغ الكبير الذى أحاط به، واستغرق يومه كاملا بين المقاهى، والحدائق، والطرقات يفكر فى اللاشئ بدأ يتسرب إليه شعور طاغ بالملل والضجر الشديد، إذ لا عمل له، ولا أسرة.... فلقد نسى «ح» نفسه وسط هموم أسرته. وكان تجواله ليل نهار يقضى الوقت بلا شاغل، فلم يؤهل نفسه لأى عمل آخر غير عمله الفنى الذى أحبه، فلقد درس ومارس ذلك العمل بين أجزاء شديدة الدقة فى آلات معقدة، أدراك خصائصها المختلفة، ومثل تلك الآلات لا توجد إلا فى أماكن محدودة.

تحت وطأة الفراغ طرح عليه البعض فكرة السفر للخارج والعمل، ولكنه لم يمل إليها، وطرح عليه آخرون فكرة العمل بالتدريس للمواد العلمية، لطلبة الثانوى لكنه لم يهو التدريس فى يوم ما. وأشار عليه آخرون العمل بالشركات الأجنبية فى أية وظيفة، لكنه لم يقتنع بهذا، وأثناء تجواله ذات يوم بأحد الأماكن

التى تبيع الأشياء القديمة والمستعملة، أعجبته ساعة ثبت فوقها تمثال صغير لفارس فوق حصانه، كان منظرهما جميلاً للغاية، لكن الساعة معطلة عن العمل، وعليها آثار الزمن والقدم. فكر فى اقتنائها، لما تحمله من جمال خاص. اقترح على البائع فتحها للاطلاع على أجزائها الداخلية، وسرعان ما وافق البائع على ذلك، عندها قرر أن يطلع على دقائقها قبل أن يشتريها. نظر إلى جدرانها من الداخل، وتفحص تروسها، شعر أن بإمكانه إصلاح تلك الساعة الثمينة القديمة، وإرجاع عقاربها إلى الدوران، ومن ثم فقد اشتراها بلا تردد.

وبعد أيام قليلة من العمل فى أجزاء الساعة الداخلية أعادها للدوران، مع إرسال دقاتها المنتظمة، وكانت فرحته غامرة بذلك العمل. من يومها بدأ «ح» يزور بانتظام جميع الأماكن التى تباع فيها الأشياء القديمة بحثاً عن الساعات القديمة ذات الطرز النادرة، لكى يقتنيها، ويقوم بإصلاحها، وباستمرار، بل دائما كان يجد ما يريده حتى جمع عدة ساعات ذات طرز مختلفة ونادرة قام بإصلاح البعض، واستمر يحاول مع الباقى، وكلما افتقد جزءاً ما داخل الساعة، حاول تصنيعه، وسرعان ما كان يعيد إليها دقاتها الرتيبة.

عندها كان «ح» أو الضابط «ح» المتقاعد يشعر بالغبطة الشديدة، التى تغنيه عن كل شئ فى الدنيا. أحس أنه مثل بطل فى مسرحية، أو بطل فى رواية جميلة كلما أعاد عقارب الزمن للدوران فى إحدى الساعات. فهو فى مباراة دائمة مع الزمن، الذى ترسله تلك العقارب الحساسة، التى سيطر عليها، وأعاد لها الحياة والحركة.

ونسى «ح» وسط هوايته الجديدة ـ أو عمله المستحدث الذى استغرق أوقاته ـ كل شئ، وأصبح تعامله مع الأجزاء الصدئة، والتروس القديمة، والأسلاك المستهلكة يمثل له أكبر انتصار، مع زياراته الدائمة للأسواق فى القاهرة، والمدن المختلفة. فدائما ما يتواجد كل يوم فى سوق مختلفة بحثاً عن ساعة قديمة، أو جزء من ساعة قديمة، يقدم فيه للبائع أى ثمن يطلبه، حتى يدفع بين تروس مالديه من ساعات حياة جديدة، حتى عرفه البائعون، وصاحبهم، واستمر يقضى معهم أياماً لكى يحصل على ما يمكن أن يقع بين أيديهم من ساعات وآلات قديمة، حتى أصبح لديه مجموعة كبيرة ونادرة من الساعات المصنوعة فى بلاد مختلفة ، بات يفكر بين أجزائها، وربما يتحدث إليها دون أن يمل، بعد أن ابتعد عنه كل الذين كانوا يحيطون به، وهم يمصمصون شفاههم.

تحت جِلد الخيبة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندما يقرأ الرجل الذى لم يفهم أبداً كلماتى
(وقد كان أكثر من واحد)
سيرى غرفته المشوشة بين السطور
كأسه التى شربها حتى الثمالة
النرجس الذى انحنى عليه
خيالاته التى امتطى صهوتها
وهْمه الذى سحب المرأة بفرسه الجامحة
ساحقاً خلاياها فى صحرائه المجدبة
سيرى حبر الدمعة فى الكلمات
تأمل الرأس للقاتل
ويكتشف أن جريمته لم تكن متقنة

لم ترقد الجثة فى القبر
لم يذهب الدم إلى حمى الرغبات المنطفئة
لم تأكل الروح وجبتها المسممة
كان البحر يجلس فيها متأهباً
كانت الرياح تحنو على الموج
كان قمرها مستيقظاً
وشمسها تختبئ تحت جلد الخيبة
لتشرق على وجهها من جديد

لابد للبلورة أن تقبع فى الجحيم كى تُضئ
لا تكتمل ولادة اللؤلؤة إلا فى محارة
ذهبت إلى أعماق المحيط.

الاكتواء نار الحكمة المقدسة
كان لابد من النوم بين أحضان التفاهة
كى تستبد بالمرأة كل تلك الرغبة
فى ركلك ركلة واحدة وقوية
من قلبها المضطرب.

كان لابد من الحرب كى يأتى السلام .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى الصباح...

حينما بزغ القمر فى الصباح.. تجاهل الجميع رؤيته اصطنعوا لامبالاة طفولية حتى يدعوا اليوم يمر فى هدوء، حتى تبقى الحال على ما هى عليه، حتى لاتحطم صفو رتابتهم المعتادة إحدى علامات اليوم المشهود.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى منتصف النهار، تأكد الأمر؛ فرح عباد القمر وأحسوا بنشوة لاتنتهى.. الفتيات أدركن امتداد الحلم والشعاع الفضى.. وصوت الكروان والفتيان على حدود المدينة يحتسون الخمر مع سجائرهم الملفوفة دون انزعاج لاقتراب موعد الفجر.. وكان كهنة القمر قد بدأوا فى قداسهم احتفالاً بانتصار القمر... عباد الشمس ايقنوا أنها قد سلّمت، كفر بها البعض، والبعض الآخر استمر يمارس طقوسه سراً أملاً فى شروق يوم جديد.

فى موعد غروب الشمس، لم يغرب القمر، ظل ثابتا فى نفس محله وقت الشروق، متحدياً الجميع، متفائلاً بمكانه لن يتزحزح عنه. فى هذا الوقت تجمع الأطفال على ضفاف النهر، انتظروا كعادتهم مشهد طفو قرص الشمس فى الماء حتى يختفى؛ إلا أنهم لم يجدوا سوى سلاسل فضية وحبات من ماس جعلتهم لايدركون حتى موقع امتداد النهر. وبدا لهم القمر جامدا لأول مرة، ومحيت معالم وجهه الباسم التى كانوا يرونها كل ليلة قبيل نومهم.

فى المساء، ومع اقتراب موعد منتصف الليل، انتظر الصبية نجومهم المتلألئة تتجمع حول القمر لتزيده زينة ونقاء، ولكن فى تلك المرة لم تظهر النجوم وظل القمر وحيداً.. خشيت النجوم إن أمنت للقمر كما فعلت الشمس وأعطت له تصريحاً بدخول حياتها، أن يخونها ويتخلص منها حتى ينتصر لعباده.

فى هذا الوقت تناثرت شائعة بأن القمر قد سقط على وجهه عبرة وأن الرب الجديد ضعيف القلب سريع التأثر من الوحدة، وأشاع آخرون بأنها حتماً نجمة وليدة لم تعرف الخوف بعد، قد تجاسرت وألقت بنفسها مقتحمة عرش القمر، مع اقتراب موعد الفجر، كان الجميع قد خلدوا إلى فراشهم حتى كهنة القمر لم يبقى سوى فتيات القمر على أمل أخير فى سماع صوت الكروان، يغنى أنشودة القمر.

فى صباح اليوم التالى، الذى أسموه صباحاً فقط بحكم العادة وبحكم ضرورة أن تكون هناك بداية ونهاية، انطلق الجميع آلياً ومن جديد إلى أعمالهم وأماكنهم المعتادة، ظل القمر صامداً ولكنهم لم يعيروه أكثر من نظرة تأكد بأنه مازال هناك، نظرة سريعة لا إرادية على محطة الترام.. فى أثناء أداء التحية الوطنية فى فناء المدرسة.. فى منتصف قبلة باهتة عند حدود المدينة..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ببّاه ولد بديوه

أنشودة الدم والسنا

أجيء..
ومن ورائى الصمتُ..
مُظلمةً شعابُ الصمتِ من حَوْلِي..
أمن أسفٍ تشبُّ أوارهَا الآناءُ فى ألحاظِنا؟
والنيل آمادٌ..
تمدُّ شجونها فى الظلمة الأولى..
وأسماءٌ مضَمَّخةٌ برائحة البدايةِ..
آهِ يا عطرَ البداية !
أنْ يَفُوحَ من الدُّموعِ إلى الضَّفَافِ..
ومن رحيل الماءِ مثل يدٍ..

* شاعر من موريتانيا

تُمَدُّ من الجنوب إلى الشمالِ.

ذراعه.. وندى أصابعه التى..

اعتنقتْ نواصى الموج..

من دِفْءِ الجنوب ..

إلى رياح البحر فى بَرْد الشمالِ..

كأنما شُعَلٌ تُزِيحُ اللَّيْلَ عن أغوارنا..

أن نَسْتَعِيدَ صدى مواسِمِهِ الغريقة فى الظلالِ..

وفى ابتهاجِ الزَّرْعِ..

يا شَغَفاً يشدُّ الماءَ بالصَّلْصَالِ!..

أن يَنْشَقَّ وَجْهُ الطينِ عنْ أحلامنا..

من لحظةِ عَسَلِيَّةِ الشفتينِ..

من صَحْوِ الضياءِ..

إذا ترنَّحَ فى سَرِيرِ الماءِ..

كيف يسيلُ صمتُ القَلْبِ مُنْكَسِراً..

ومن أَلَقٍ يسيلُ على أديمِ الماءِ..

تلك عرائسُ الأنداءِ والأضواءِ..

كم سترتِّلُ الذكرى مَوَاجِدَهَا !

إذا انفتحتْ شُقُوقُ الطينِ....

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والأَقْدَامُ تَنْتَظِرُ المَوَاسِمَ..

وهْى تَعْجنُ يَوْمَهَا فى الطِّينِ..

أو تتعلَّقُ الأنظارُ بالأنواءِ..

كم أَمَلٍ تُربِّتُه زوايا البيتِ..

والأبوابُ والجدرانُ من حَجَرٍ إلى حَجَرٍ..

أجىءُ..!

وفى يدىَّ صَبَابةٌ ثملتْ..

بمن كتبوا الزمان على عتيقِ الطِّينِ فى الألواحِ..

أو رَسَمُوهُ فى وَجَنَاتِ هذا الصَّخْرِ..

وانقادتْ لأيديهم عواصى الريح فى أمراسها..

من خَيَّسُوا أَمَماً جموح السَّيْل

فانطرحتْ عواندُ موجهِ ذُلُلاً..

لمن ركبوا

ومن حلبوا

أجىءُ..

وفى الضُّلُوع عواصفٌ..

وجوًى وقَلْبٌ مُثْخَنُ اللحظات..

كان القلبُ ممتلئا بذاكَ النَّجْمِ..

وانزاحتْ غُيُومُ الرُّوح عن أبراجها..

يا يَوْمَ أنْ فَتَحَتْ لنا أبوابَها..

أَبْدَتْ مداخلُها جُفُوًا باردَ اللَّمَحاتِ..

واحتشدتْ وساوسنا..

وفاض الحسُّ من موج الظُّنونِ..

وإذ يَلُوحُ الخَفْقُ من أعلامها..

أفُقٌ تلفَّعَ فى غلائله المهيبةِ من نسيج الوَقْتِ..

واسْوَدَّتْ حجارة تِلْكُمُ الجُدْرَانِ..

كم مَرَّتْ على لمحاتها اللَّمَسَاتُ!..

واختفقتْ إلى أبوابها الرايات..

مرَّتْ هاهنا..

كل الحوافر والسلاسل.. والخطى.. مَرَّتْ هنَا..

لله!.

أىُّ عشيقةٍ هامتْ على جَنَبَاتِها الأهواءُ!

كم أهواكِ!

أىُّ عشيقةٍ سكَنَتْ حنينَ دمى !.

لكِ ارتعشتْ خَوَابِى السِّرِّ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واختلجتْ بكِ الأصداءُ مِلْءَ لواعجى..

لِلهِ كيف يشعُّ هذا القلبُ من وَجْدٍ إلى مرآك أوْ ذِكْرَاكِ !

هل مازال فى جَفْنَيْكِ بعضُ الدمعِ ؟..

أم مازال فى شَفَتَيْكِ بعض الهَمْسِ

عن أسَفِ القرونِ..

وعن أنين الصبْرِ فى ظُلَمِ الضلوعِ..

وعن جوى غَصَصِ الفجيعةِ فى دخائلنا..

وَمَنْ روَّى الدماءَ ترَابَهَا..

ألقاك - أنت - سبيكةَ الأنوار - والظُّلُمَاتِ..

يا وَهْجَاً يلُوِّحُ فى ظلام سريرتى

ألوانُه فى الوَشْى من قُزَحيَّةِ الألوانِ..

أَوْشِحةً مُفَصَّلَةً من الظَّلْمَاءِ والأضْوَاءِ..

فوق أديم هذا اللَّيْل من مَرْآكِ.

يا أنشودةَ الدَّم والسنَا !!

فَسَلِ الشوَّارع وَهْىَ صادرةٌ وواردةٌ..

عن الأحلامِ هل تصل المَدَى ؟!

والنائمين على فراشِ الليل فى الطرقاتِ..

ما ألمُ الطريقِ ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعن أزيز يُنْبضُ الأوتارَ فى أَوْجَاسِنا ..

هل تهدأ الأوتارُ فى أوجاسنا ؟

هذا النهارُ..

نهارُكِ المَوَّارُ..

كم جهد وكم عَرَقٍ !

كأنَّ به على أعصابنا الأجراسَ قائمةً..

وفى الطرقاتِ من أَرَجِ الطعام ..

ومن ظلال الجوع فى الطرقات فى بَرْد المساءِ..

أُحِبُّ وَجْهَكِ فى المساءِ..

وفى المنارات الطوالع من زفير الأرض فى أَلَقِ السماءِ..

وفى الميادين الكليلةِ..

فى تَمُوُّجِهَا يزيغُ الطَّرْفُ فاللحظاتُ مائجةٌ..

وفى الأهرام تَرْفُل فى حرير الوَقْتِ..

صاعدةً على الأحقابِ من غَسَقِ الزمانِ..

وفى الظهيرة جهدِها المَمْدُودِ..

إذ تتغلَّف النَّزَعَاتُ من حلَكِ الوُجُوم من الزحامِ..

وفى الصباحِ ..

وأنتِ تنتفضينَ من تَعَبٍ إلى تَعَبٍ ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى الأسكندريةِ ..

حيثُ كان الليل أحلى..

لم يكن ليلى طويلا حينما ..

يستقبلُ الأضواءَ لَيْلى من مباسمها ..

ومن لُعْسِ الشفاهِ فَتَحْنَ من حُلُمِى مَغَالِقَه ..

كأنَّ يَداً ترشُّ على جوانحنا رذاذَ المِسْكِ مِنْ أَرْدَانِها..

من صَفْوَةِ اللَّمَسَاتِ ..

لؤلؤة المياهِ..

إذا تراخى الليلُ فى أَوْصَالِها ..

كادت تذكِّرنى هنا الأَفْيَاءَ ..

من تِلْكَ الأصائلِ هزَّةَ النَّشَوَاتِ فى أفنانِها ..

والقَلْبُ يَخْفِقُ فى ظلالِ البَيْتِ فى بَلَدِى ..

وَمُشْرَعَةٌ فجاجُ الأُفْقِ وَالآناءِ ..

مُشْرَعَةٌ إلى قَلْبِى ..

أحبُّ رواشقَ الألحاظِ ..

والكفَّ التى فيها تَمَلَّيْتُ احمرارَ الشاى والحناء مُلْتمِعَيْنِ..

أىُّ غضاضةٍ نسجتْ ملامحَ وَجْهِكَ الرَّمْلىَّ يا وَطَنى !!

ويا نفح الشواطىءِ ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حينما تتراقصُ الأسماكُ فى الأمواجِ ..

طابت منظراً !

وزَهَتْ مَلاَمِسُها!..

وتُفْلِتُ مِنْ يَدَىَّ ..

كأنَّماَ حُلُمٌ على الأطباقِ !..

وانْظُرْ حين تمتدُّ الظلالُ !..

من الغَمَامِ على الشواطىء من رحيقِ الظلِّ !..

هل راقت مناظرها ؟!

من الأَمْوَاجِ فِضَّتُهَا ..

وبلُّوْرُ الغمامِ ..

تُصَفِّقُ اللحظاتِ زُرقتُهَا ..

ومن وَمْضِ البُرَوقِ على مشارف أُفْقِها..

وأرى اهتزاز الغُصْنِ فى نفح الجَنُوبِ ..

ومن حفيف الصمْتِ فى الظلماءِ ..

والآناء مُتَرعَةٌ ...

ومن سَهَرِ الكؤوسِ ..

فيا رنين الكأسِ !

مُنْبَجساً من الظلماءِ من غَوْرِ السُّكُوتِ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أكادُ أسمعُ خَفْقَ أقدامى هناكَ ..

من الرصيف إلى الرصيف ..

أكاد أَسْمَعُها ..

وقرْعَ النَّعْلِ عائدةً على العتباتِ ..

لم تزل الخطى مما تحنُّ إلى الحصى ..

وإلى ضباب الليل .. لم تزل الخطى..

من لمسة اليد فوق هذا الصَّدْرِ جانيةً ..

أحب يدا بملمسها جراحُ الصدر من وَلَهٍ ..

أكفكفُ من خدُودِ الدمعِ ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما هذا الذى يرنو إليه الدمعُ ؟

من تلك النَوَافذِ ..

حين تُشْرِقُ فى دواخلنا ..

فتفتتح الأسى ..

حتىً مَتَى ؟..

سَيظَلُّ يَبْتَدِرُ الفجاجَ حَنِينُها المَنْثُورُ فى قَلَقِي !

موريتانيا

المكتبة العربية

عبدالرحمن أبو عوف

أنغام الموت فى مجرى العيون

يؤكد القصاص المبدع (سعيد الكفراوى) فى مجموعته القصصية الأخيرة (مجرى العيون) امتلاكه قدرات الإحكام الشكلى والبنائى للأسلوب، وإن قدرا عديدا من قصص هذه المجموعة. يلتقط برهافة ورشاقة من عالم القرية المحيط به فقد أدرك بتلقائية واعية مرهفة أن كاتب القصة القصيرة لا يبنى عالما بل يشق طريقا، لا يرفع هرما، بل يصنع مسلة. لا ينقلنا إلى جوه بمئات التفاصيل التى تحيط بالمشكلة، بل يقنعنا بالمشكلة نفسها، لهذا كانت القصة القصيرة شبيهة بالشعر، فهى ليست صنعة تفكير ولا صنعة هندسة بل ولا صنعة خيال بقدر ما هى صنعة حساسية.

إن إبداع ـ سعيد الكفراوى فى مجموعاته السابقة

١ـ مدينة الموت الجميل.

٢ـ ستر العورة.

٣ـ سدرة المنتهى.

٤ـ بيت العابرين، تشكل خطابا قصصيا تتحدد وتتكون مضامينه ورؤاه وتشكيلاته من عبق حياة القرية المصرية فى حضورها المأساوى العنيف وبعدها التاريخى الحضارى المتراكم، وتلتقط ببصيرة واعية، نماذج إنسانية شديدة الالتحام والخصوصية بالأرض والطين والنيل والزرع والحيوان والطير تطحنها عبثية دورات الحياة الأبدية، حيث الميلاد والموت، البراءة والغدر والنذالة، الشجاعة والجبن، والحلم والواقع، ويتوازيها فى بنائها القصصى المجازى والواقعى، العبثى والوهمى، الحقيقى والمتخيل، الجزئى والكلى، النسبى والمطلق، ليقدم معطى حياة صاخبة. لاهية مأساوية مليئة بالصخب والعنف لكل ذلك ومن واقع تحليلنا لهذه القصص، نجد انطباعا أوليا، أن تعبير سعيد الكفراوى القصصى يضع على عاتقه مهمة إعلاء شأن الكيان الإنسانى فى مواجهة كل ضروب الانسلاخ ، إنها فى النهاية قصص تدعونا إلى الصيرورة اكثر مما تدعونا إلى الفهم.

ويتبدى الموت بكل ظلاله وتعدد مستوياته فى معظم قصص المجموعة محورا أساسيًا، إن كلاً من قصص (العار) و (الرحى) و (الخوف القديم)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

و (عزاء) و (مجرى العيون) و (الشرير والجـــبل) و (نظرة عين).. كل هذه القصص تجليات للموت تعزف بمهارة لحنا رئيسيا له تنويعاته وأنغامه المتصاعدة، وتعطينا مكونات رؤية ذات شمول حى يتجاوز نسق الممكنات الإنسانية المحددة بالضرورة، وهى تنحت صورها المجازية المعتمة من سطوة المجهول والمقدر والمكتوب ويسرى فيها نغم سرى من السخرية.

تُجسّد قصة (العار) الانتقام والثأر الدامى للشرف فى عمق تقاليد الريف ببداوته وبدائيته، غير أنها تقدم فى بناء تشكيلى وأسلوبية تعبيرية تستعير الصورة المكثفة واللغة المثقلة بحكمة التأمل لمأساة البشر (الملثمون بتلافيعهم، يحملون هاماتهم المديدة، مرتدين أصوافهم السابغة، ويخرجون من الدار المسورة بالحجر، وشجر السنط، ونباح الكلاب) أين يتوجهون؟

وتأتى الإجابة... فى هذا الهمس المتردد بلغة القدر (كأنهم يسعون ناحية المصائر المسجلة فى الكتاب المعلوم، يدركون بإرادتهم (المستلبة) أن عليهم هتك أستار الغيب، والنفاذ إلى ما سيكون على نحو يفوق الاحتمال) .

ويتم حصار بيت الضحيّة، ويحكم الرجال حصاره، ويدفع صاحب الثأر بيديه (كان قد برك على ركبتيه وقد دفس كفه بين فخذى الفتى شادا عضوه، وكمن يحصد بمنجل حصد العضو من دابره فتفجر الدم من الثقب الذى أحدثه السكين).

هذا الوصف البصرى لطقوس الانتقام البشع يتجاوز مألوف الحدث المقدم إلى المعنى الأشمل للرجولة، بدلالته الحيوانية التى مازالت تحكم سلوكيات البشر فى القرية المصرية، ويُغْنى الكاتب جو الحدث الرئيسى باستدعاء مفردات هطول الأمطار وتخبط القاتل فى الجذور القديمة، واصطدامه بقواديس الساقية، وصخب الصور فى رأسه المحموم عن زوجته المعلقة.

ويبدأ الكاتب قصة (عزاء) بهذا الحضور المثقل بالأسى واللوعة لفكرة الموت، حيث يعايش الإنسان شحوب النهاية التى يستشعرها فى أواخر أيامه، خاصة حين (يقف أمام شواهد المدافن قارئا تواريخ الراحلين، وعبوديتهم الذليلة أمام الموت، يجلس، تحت ظل المستكسة، ويسمع العميان). أن بطل هذه القصة (كان يحسّ، وهو فى الثمانين من العمر أن الحياة طالت، وأن وحدته أبدية يواجه فيها برد الشتاء، وحر الصيف، ببدن رهيف، نحيل وخطو يتعثر فى حجارة السكك)، ولكنه مع ذلك (كان يؤمن بأن الموت حالة انتقال من دار الفناء إلى دار البقاء، حيث تلتقى الروح ببارئها، ولم يكن يشعر بالألم. إن ما يضنيه هو أن يموت وحده، فتعلن رمثه عن جسده، ينهزم عندما يتخيل أن الناس بعد موته قد وجدوه متعفنا فى سريره، يضربون كفا بكف (لا حول ولا قوة إلا بالله.. مات من أيام، ورائحته تزكم الأنوف) هذا الانتظار المرعب للموت، لا يخفف سطوته إلا سؤال جارته (الست جليلة) عنه كل صباح لتتأكد من استمراره فى الحياة، وحتى هذا الظل من الاطمئنان يفقده ويصبح وحيدا فى العراء فلا مفر أمام الإنسان من فوهة العدم.

ويتجسد وجه الموت الدامى فى قصة (نظرة عين) ويتم اغتيال حياة (ابوأحمد) بعد أن أدى الصلاة وتناول عشاءه فى سكون (أدرك للحظة كأنه يعرف صاحب العينين، شهق من عمق بئر غائرة شهقة جعلت المرأة تأتى مرتاعة مثل حيوان يتخبط، شهقة أخرى محملة بخوف الغريزة، خوف الفطرة.. فزع الملثم وفر من الجرن إلى الجسر يسابق الريح، من غير أن يضغط الزناد، صرخت «رئيفة» صرخة من بين التراب والدم. ومن قلب قلب خوفها تجاوبت فى صميم الليل؛ وانحنت العجوز تقلب بدن زوجها الميت) . بهذا الأداء السردى والمحكم يقدم الكاتب قصة قصيرة موحية تكثف قهر الموت ولا معقوليته،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولهذا الاهتمام (المباشر) المألوف الذى يستطيع القصاص أن يوجه نحو أتفه صورة من صور الشقاء البشرى فيصنع منه آنذاك وثيقة لا أثرا أدبيا.

ونصل فى النهاية إلى لحن القرار فى هذه السيموفونية العنيفة الصاخبة الألحان الهادرة الإيقاع عن الموت والعدم وظلال الفناء ووحشته، حيث يلون الفكر كل الأحاسيس الإنسانية ويجبرنا على تأمل معنى صمت الوجود وجهامته. نصل إلى القصة / القصيدة (مجرى العيون)، وهى قصة تحملنا على الشعور بشىء من العذوبة الفاتنة، وبأن فى الحياة الإنسانية سراً مخيفا، وأننا نستشف من خلال لحمة الوجود التافهة معناه الرمزى فى بعض الأحيان.

كان بائع الورد (رحمة الخميس) الذى يقف تحت (البوتسيانا) التى تزهر فى الربيع زهرات حمراء، والتى لها ظل يفىء تحته البشر، كان يرتدى ثوبا من الكتان.. يعمم شعره الطويل بشال أبيض. كان يقف فى الشارع الذى ينتهى بالسواقى الأربع عند النهر؛ خلفه السور الحجرى العالى، الذى كان فيمامضى مجرى للماء، أمامه أقفاص من جريد رصت عليها حزم من ورود بيضاء، وحمراء وصفراء تحية لمن ماتوا ورحلوا قبل الأوان - ورد.. ورد للميتين.. ويضيع النداء عبثا.. فلا أحد يأتى (تتقاطر سيارات من كل نوع.. تأخذ أنفاسها لاهثة في إشارة المرور ثم سرعان ما تتحفز وتنطلق لا يشد انتباهها الورد ولا رائحة تراب الميتين وكأنهم نسوا موتاهم.. هؤلاء الذين كانوا فى الأيام الخوالى يضعون الورد زينة على جبهة المقبرة).

أمام هذا التجاهل والانصراف عن الموتى وشراء الورد وتجنب الأحياء لسطوة الموت، لا يجد بائع الورد إلا حمل وروده مختارا إلى مقابر الفقراء من أهل السكك المحرومين، منكسرى القلوب فى دنياهم، الذين يعرفهم بأسمائهم، هؤلاء الذين رحلوا قبل الأوان، ليضع فوق كل قبر من قبورهم زهرة واحدة مروية بدمع العين.

هذه الحساسية الفائقة فى بنية القصة ودلالتها تقدم الحقيقة السافرة عن البشر والموت، وتؤكد امتزاج العذوبة والألم على الرغم.

ويظل مجرى العيون رمزا لاستمرار هدير الحياة وقهر العقم والفناء، وحين تغلق الدورة القصصية بعد أن تنسج لحمة حياة عشرات من الأفراد فى نهاية مصائرهم، فإن الملحمة السردية الوضعية للقص تترك البشر مسحوقين، مفزعين، ميتين لقد عاشوا، أما الحياة فتتابع مجراها، غزيرة قاسية تجلب أفرادا آخرين لتسحقهم، وهؤلاء الأفراد فى سعير الحيوات البشرية نفسه، يتركون للآخرين خلال بعض عشرات من السنين بصماتهم الفردية.

هذه قراءة فى مجموعة (مجرى العيون) تعطينا اليقين أن النص القصصى عند - سعيد الكفراوى، ينمو عضويا من الذاكرة الشخصية، وإن كان قد كتب فهو يكتبه لكى يكتشف ذاته بالدرجة الأولى، من خلال حرقة المصير الإنسانى.

أغنية (من غير ليه)

دراسة فى التحليل الموسيقى والتوزيع

نقدم هنا التحليل والتوزيع الموسيقى للأغنية (Musical Anal-ysis and Perticipaition) ويتطلب التحليل كلمة موجزة عن التوزيع فهو يشمل التوزيع الآلى والأوركسترالى، وهو وضع كل آلة بما يناسب مكانهًا فى الأداء اللحنى، ثم التوزيع الأوركسترالى وهو إضافة لحن أو ألحان إلى اللحن الأصلى، وذلك من خلال عدة طرق منها طريقة الكونتر بوينت أو الهارمونى أو التنويع أو المحاكاة أو الاتباع أو الفوجة. وهذه جميعا أفانين التوزيع الأوركسترالى.

وكلمة التحليل تعنى معرفة المقامات المكون منها اللحن، ثم الانتقال من مقام إلى آخر، ثم معرفة كل جملة موسيقية وتكوينها من عبارات، وكيف قام المؤلف والملحن الموسيقى بصياغتها اللحنية وما هو الجديد فى هذه الصياغة.

وأغنية (من غير ليه) مقسمة إلى تسعة أجزاء، كل جزء منها له مقاماته وانتقالاته من مقام إلى آخر فضلاً عن مقدماته الموسيقية؛ وما دامت أجزاؤها قد تعددت فنستطيع أن نسميها (كانتاتاCantata) غنائية، وذلك حسب التصنيف الموسيقى العالمى فى التأليف الغنائى.

فى الذكرى الثالثة لوفاة الموسيقار محمد عبد الوهاب

وعند تحليل هذه الأغنية نجد فى البداية أن آلات الكمان قد دخلت بعبارة موسيقية رشيقة بدون ايقاع (Senza Tempo) فى لحن وثاب يجاوبه لحن آخر (Antiphonal Melody) موزع بالطريقة الكونترا بونطية (Counterpoint Style) وتختم العبارة بجملة أخرى من آلة الشيللو، وهذا يعد فى تركيب الألحان بمثابة المقدمة أو الاستهلال الأول (Overture) ثم يتبعه لحن شجى النغمات فى مقام (صول صغير)، وبمنطوقنا العربى نهاوند على اليكاه (فرحفزا)، وهذا المقام يعبر تعبيرا عميقا عن الأداء المصرى. ويظل اللحن يتتابع فى عبارات متوالية حتى يصل إلى درجة الاستقرار على أساس اللحن؛ وهو ما يدعو المستمع إلى الشعور بالراحة عند الاستقرار اللحنى؛ ثم يبدأ دخول اللحن الثانى وهو لحن نشط يتواثب ويتقافز مع دخول الإيقاع إليه (Con Tempo) معبرا عن فرحة وأمل قريبين؛ ثم تدخل آلة القانون فى أداء منفرد، مغردة بلحن جذاب للحظات تتجاوب معه آلات الكمان فى لحن تجاوبى(Antiphonal Melody) موزع بالطريقةالكونترابونطية Counter-point Style) كخلفية موسيقية (Back Ground) ثم يبدأ اللحن فى الاستقرار مع بطء الحركة الإيقاعية تمهيدا للغناء، ويبدأ الغناء.

جايين الدنيا ما نعرف ليه؟

ولا رايحين فين ولا عايزين إيه؟

ويبدأ الغناء فى مقام (صول صغير) فى درجة القرار. وبمنطوقنا العربى (مقام فرحفزا) وما فى هذا المقام من تعبيرات الحزن والأسى والشجن واللوعة، بالإضافة إلى تعبيرات خاصة بمطربنا الكبير فى هذا المقام.

مشاوير مرسومة لخطاوينا

نمشيها فى غربة ليالينا

انتقال مرورى (Passing) إلى مقام الصبا بما فيه من حزن وألم حيث تهزنا قمة الأداء التعبيرى فى التباين بين الفرح والحزن (Contrast) واحنا ولا عارفين ليه؟ ليه؟ ليه؟

تساؤل باستفهام استنكارى بلحن يجسد الكلمات معبرا عن من أين؟ وإلى أين؟ ثم ترد آلات الأوركسترا لتؤكد حقا التساؤل: لماذا جئنا؟ وكيف؟ ولم؟ ثم يستأنف الغناء:

وزى ما جينا جينا

ومش بايدينا جينا

تساؤل واستفهام عن مجيئنا! ثم استسلام للواقع، فقد جئنا بدون إرادة، وكل هذا تعبر عنه الألحان تعبيرا صادقا كما يعبر عنه موسيقارالأجيال بغناء ذى نبرة صادقة متواترة مع نبرة الإحساس التى تصحبها تهاويم موسيقية مجسدة لكل هذه المعانى: -

زى ما رمشك خد لياليه

وحكم وامر فيها وفيه

ولقيت بيتى بعد الغربة

فى قلبك ده وعيونك ديه

ولقيت روحى فى احضان قلبك

باحلم واصحى واعيش على حبك

هنا يتجه الشاعر من السؤال الميتافيزيقى العام (جايين الدنيا ما نعرف ليه) إلى التعبير العاطفى الخاص (**زى ما رمشك خد لياليه**) وكأنها ضربة قدر واحدة تدفعنا إلى العشق كما دفعت بنا إلى الوجود! وفى لحن (**زى ما رمشك خد لياليه**) ينتقل موسيقارنا الكبير إلى مقام (**سوزدل ارا**) المصور على درجة (اليكاه) فى غناء ذى دلال وتدله. ثم تأتى شطرة (**ولقيت روحى فى احضان قلبك**) وفيها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انتقال رائع إلى مقام (الراست) المصور على درجة (اليكاه) وذلك بلمسة حانية على درجة (تيك حجاز). أما الغناء فيظل متسما بالعاطفة الجياشة حتى ينتهى إلى (عارف ليه) مختتما هذا الجزء من الأغنية.

وفى الجزء الثالث نجد انتقالا لحنيا إلى مقام آخر ظهرت فيه براعة التسجيل بالإمكانات الحديثة مما جعل اللحن يسرع إيقاعيا بتغير سرعة التسجيل، وهذه البراعة تعود أولا إلى خالق اللحن ثم إلى مُخرجه ثم إلى مهندس التسجيل والمونتاج. وقد كان لهذا التسريع الفضل فى إبراز المعانى اللحنية فى الجملة الموسيقية وأدائها، وهذا من الممكن أن نعبر عنه بما يعرف فى التوزيع والكتابة الاوركسترالية بأفانين التصغير (Diminution) وهو عزف اللحن بنوتات أقصر زمنا؛ والعجيب أن هذه الجزئية المؤداة بالتسريع متماثلة مع السرعة العادية التى قبلها والتى بعدها. ثم يغنى موسيقارنا الكبير:

ياللى زمانى رمانى فى بحر عينيك ونسانى
وقاللى انسانى

حتى يصل إلى - **دنيتى غنوة لا .... تنهيدة لا ..... لا شىء تانى!!!** وفى (دنيتى غنوة) يتوقف عند كلمة (لا) ثم (تنهيدة لا) حيث يتوقف أيضاً. وفى هذا التوقف يشعر المستمع أن هناك شيئاً أهم من هذا كله هو (**دنيتى حبك**)، ثم يتصاعد بالغناء فى نغمات أعلى ثم أعلى... حتى يصل إلى كلمة (**ولا أوصاف**) وقد وصل بها إلى درجة (الأوج)، والأوج فى اللغة هو السمو والارتفاع) أما فى الموسيقى فهو جواب نغمة (العراق)، والمتوقع أن تكون القفلة من مقام راحة الأرواح أو مقام العراق، ولكن ببراعة فى اللحن وفى الغناء يهبط ويهبط ويستقر على درجة اليكاه فى قفلة رائعة بمقام الراست المصور. وهذا إعجاز فى الغناء وفى التحكم الأدائى، ولا يؤديه إلا المغنى الواثق المتمكن.

ثم يتغير اللحن والإيقاع إلى الإيقاع الثلاثى بأداء اللحن من جميع آلات الأوركسترا، ثم تدخل آلة الناى لتؤدى ألحانا صوفية تتوافق مع اللحن الجديد، ثم يغنى موسيقارنا الكبير: **واحلم لو غمضت عنيه**

والغناء المتقطع (Staccato) هنا لون جديد فى الأداء خاصة عند الوقوف على (**باحلم**) ثم على (**لو**) إنه أداء لا يستطيعه إلا القادر فقط، وإلا أستاذ الغناء بالأمس البعيد. والأمس القريب، واليوم، والغد، وكذلك التوقف عند كلمات **عيون، خدود، شفايف**، ثم يغنى غناء مستمرا (Legato) عند مقطع (**بتطير بيه فوق لياليه**) للتعبير عن التحليق فى أجواء من الحب والخيال. ونجد هنا مدى التباين (Contrast) بين الأداء المتصل والأداء المتقطع.

ونصل إلى الجزء الذى يغنى فيه: (**لما باشوفك القاك أحلى وأحلى من الأحلام كل الأحلام**) وهنا يتغير الإيقاع إلى الإيقاع الثنائى ثم يتوقف عند (**لما باشوفك**) حيث الأداء يذكرنا بمواويل موسيقارنا الخالدة: (**فى البحر لم فتكم**) و (**كل اللى حب اتنصف**) - والتى ما زالت ستظل مدرسة لغناء الموال إذ لم يأت أحد قبله ولا بعده بجديد فى هذا الضرب من الغناء، ثم يتغير الإيقاع مرة أخرى إلى الزمن الرباعى - أو اصطلاحا -

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوحدة الكبيرة، عند غناء (**ودا ليه ياترى**) ثم يغنى بأداء حر (Ad libitume) فى باقى هذا الجزء حتى يختم بالقفلة (**زى ما جينا**).

ثم ينتقل إلى جزء آخر بإيقاع سريع نشط فى الميزان الثنائى مع تجسيد الإيقاع لآلات الكمان والشيللو فى أداء سريع على القرار اللحنى.

ثم تشرق شمس اللحن الجديد كما تشرق الشمس من وراء الغيوم بعد طول غياب، وتؤديه مجموعة الكمان، ثم يجاوبها لحن آخر من آلة الناى، ثم تتكشف الأضواء عن بزوغ لحن جديد من مقام (الهزام) وهنا يبدو ذكاء الملحن القادر على امتلاك ناصية الألحان بيده، فهو لا يظهر اللحن بل يحيطه بجو من الغموض والإبهام فى سياق لحنى بعيد عن المقام الأصلى، والمستمع يترقب ويتأمل وينتظر حتى يُفاجأ باللحن الجديد بالرغم مما سبقه من تهاويم أخرى لا تبين هذا اللحن؛ وهذه طريقة الموسيقار **عبد الوهاب** المثلى فى ألحانه. ثم يبدأ اللحن الثانى الممهد للغناء من آلة الناى المنفرد (Solo) تسانده آلات الإيقاع مع باقى الآلات فى لحن واحد مستمر بما يسمى (Basso Stu-nato) ثم يغنى:

حبيبى آه ياحبيبى

كل ما فيك ياحبيبى حبيبى

ونجد هنا أن اللازمة الموسيقية التى تؤدى بآلة العود المنفرد (Solo) تؤدى بما يسمى اصطلاحا الانزلاق (Glissando)، مع إظهار درجة الرنين الصوتى (Resonance) وهو لون جديد من الأداء لم يسبق تقديمه فى الألحان العربية، ثم يستمر فى هذا الجزء حتى ينتهى بكلمة (بالحب مهما اتهنى برضه مبتلى)، ثم ينتقل إلى لحن استقرارى على درجة لحنية واحدة (Basso Stunato) يتبعه لحن من آلات الكمان بأداء التقطع (Staccato) تمهيدا للحن والغناء الجديدين:

خايف طيور الحب تهجر عشها وترحل بعيد

يغنى موسيقارنا الكبير هذه الكلمات بلحن يبدو فيه الشعور بالخوف والهجر والرحيل بعيدا بعيدا حتى يصل إلى الجزء الآتى (**خايف لبكره يجينا ياخدنا من ليالينا**) وهنا انتقال إلى مقام البياتى الأصلى. ثم يغنى:

سكة عذاب داب فيها أحباب كتير قبلينا

وهنا انتقال إلى مقام الصبا وهو فى موضعه اللائق من حيث التعبير عن الكلمات بالألم والحزن الدفين، ولنا وقفة هنا عند مقام الصبا.

إن **عبد الوهاب** القدير فى موضع آخر وفى لحن آخر للفنانة الخالدة **أم كلثوم** - جعل مقام (الصبا) المعروف بحزنه يعبر تعبيرا تاما عن الفرح، وذلك فى مقطع (**إنت خلتنى أعيش الحب وياك ألف حب**) من أغنية (أمل حياتى) وهذه قدرة أخرى من قدرات **عبد الوهاب** الأستاذ فى جميع ألحانه. ثم يخرج باللحن من الأداء البطىء إلى سرعة أخرى تعبر عن معانى الكلمات ثم يغنى:

عارف كل الخوف من بكره داليه ياحبيبى

عارف سر عذابى وحيرتى ده ايه ياحبيبى

(**عارف**) يقولها مرة استفهامية، ثم يتوقف ويكرر (**عارف**) استفهامية ثانية، ثم يتوقف ويكرر (**عارف**) ثالثة تقريرية، حيث يختتم بها الجزء كله، وهذه براعة فى الأداء التمثيلى الدرامى، وكأنه موقف غنائى تمثيلى،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى جانب البراعة فى التعبير اللحنى والغنائى، هذا من الناحية التعبيرية الغنائية؛ أما من ناحية اللحن فهناك لحنان يؤديان بالطريقة الكونترابونطية (Counterpint)، وهو لحن آلة القانون مع آلات الكمان، ثم عودة إلى بداية اللحن كختام (**زى ما جينا**) ثم ينتقل بنا إلى مقدمة موسيقية هادئة على إيقاع جديد (slowc Rock) تؤديه آلة الجيتار فى لحن ساحر يمتلك القلوب، ثم تدخل آلات الكمان باللحن الثانى ويتبعه لحن آخر لآلة الساكسوفون وتصاحبه آلات الكمان فى لحن تجاوبى (Antiphnal Melody) فى تهاويم لحنية حتى تصل للاستقرار اللحنى على أساس المقام تمهيدا للغناء.

مش معقول ياحبيبى أبدا مش معقول.

وحتى يصل بالغناء إلى (**روح يا حزن روح أوعى تقرب لينا**) وذلك فى إيقاع سريع يوحى بنبذ الحزن بعيدا بعيدا. وفى مقطع (**الحب روحنا وأرضنا وسمانا**) ينتقل إلى مقام (العجم) (Magor) ليعطى للحب قوة الجاذبية والمقاومة ثم فى شطرة (**على بيتنا بالحب النجوم متجمعة**) نجد انتقالاً لحنياً فى جملة موسيقية معبرة على لحن ثنائى سريع، ثم يصل الشطرة الآتية (**يا عيون قلبى يا أحلى عيون**) وذلك فى إيقاع جديد فى لحن جديد، يتناغى فيه الشباب والحب والأمل فى إيمان خال من الشك. ثم فى الختام: (**لولا الحب ما كان فى الدنيا ولا إنسان**).

وهذا أروع ما غنى ولحن فى هذا الجزء من الأغنية، وقد صعد بصوته إلى (الاوكتاف) الأعلى محلقا بأجنحة ملائكية وهو يغنى: (**لولا الحب ما كان فى الدنيا ولا إنسان**) وهو تعبير كأنه تطريب أو تطريب كأنه تعبير، كأنه ينادى ما استحق أن يولد من عاش لنفسه فقط.

بقيت الكلمة الأخيرة عن هذا العمل الفنى الرائع وهى عن النص الشعرى الجميل للشاعر **مرسى جميل عزيز**، الذى انتقى كلمات ذات شفافية تغوص فى النفس البشرية فتخرج أجمل ما فيها من مشاعر وإحساسات أما اللحن والغناء فهما أكثر من رائعين، وقد جمع فيهما الموسيقار عبد الوهاب مقامات عربية عديدة تنقّل بينها وهو يقطف من كل مقام أجمل زهراته وعبق أريجه المصرى العربى أداءً رائعا فى الإحساس بالكلمة والإحساس باللحن، ولا غرو فهو خالق ومبدع هذا العمل الرائع.

وعن اللحن وتوزيعه فقد أجاد الموسيقار **أحمد فؤاد حسن** وبرع فى توزيع اللحن توزيعا جديدا (Contrapuntal style) بالطريقة الكونترابونطية وهى الطريقة التى تتوائم مع ألحاننا العربية، والتى تحافظ على الجرس العربى للكلمة العربية، كما أنها تساعد على إبراز اللحن الأصلى ولا تطغى عليه، وقد بذل الموسيقار **أحمد فؤاد حسن** الجهد الكبير فى إخراج هذا العمل بهذه الصورة الرائعة.

أما كبار عازفينا الذين أضافوا من خبراتهم وثقافتهم الموسيقية وإحساسهم الكبير بما يؤدونه من ألحان تلقوها من خالق اللحن ومبتكره بأمانة وصدق، فخرج علينا فى أبهى صوره وأحلاها، وهكذا استمعنا إلى هذه التحفة الخالدة التى ستضم إلى أعمال خالدة أخرى فى سجل الزمن لموسيقارنا الكبير **محمد عبد الوهاب**.

كمال اسماعيل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات
مسرح

«احتفال خاص على شرف العائلة» اكتشاف جديد

أثار عرض «احتفال خاص على شرف العائلة» من تأليف سعيد حجاج وإخراج د. هناء عبدالفتاح العديد من القضايا.

وهذا يدل من ناحية على صدق هذا العمل وجديته، ومن ناحية أخرى يدل على قدرته على إثارة الجدل لدى المتلقين على اختلاف أذواقهم وتباين ردود أفعالهم تجاهه وتباين تقييماتهم له.

هذا العرض من العروض المسرحية الجادة القليلة التى تظهر من حين إلى آخر لتضيء مسرحنا المصرى للحظات، ثم تطغى عليها العروض الفاسدة، فيضيع الأمل مرة أخرى فى تحقيق مسرح جاد وممتع ومؤثر.

لقد صدم العرض المتلقى وهذا فى حد ذاته مطلب ننشده فى العروض الجادة، لأن العرض المسرحى الذى يترك المتفرج مسالماً هانئاً ولا يزلزل وعيه ووجدانه يكون عرضاً باهتاً تافهاً لا يحترم هذا المتفرج. وإذا حاولنا أن نكشف عن هذا العمل وأسباب فعاليته؛ فعلينا أن ننظر فى طبيعته فالعرض المسرحى ـ والنص المسرحى أيضاً ـ لا يعتمد على تقديم المألوف بطريقة مألوفة، وإنما يعرض المألوف بطريقة غير مألوفة تحطم البنية المسرحية التقليدية فيبدو العالم الذى نعرفه فى صورة جديدة.

لم يعتمد النص على اللغة فى تركيباتها التقليدية فى الحوار الدرامى من خلال الفعل ورد الفعل لدى الشخصيات أو من خلال تسلسل منطقى للأحداث يرتبط بها الحوار أو من خلال صيغة السؤال والجواب والهجوم والدفاع. وإنما اعتمد على تفتيت اللغة فى العديد من المواقف فى المسرحية ليجسد بذلك تهشم الشخصيات وتفتت العلاقات واغتراب الفرد فى المجموعة. من هنا نجد أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مشهد من «احتفال خاص على شرف العائلة»

الاستخدام العبثى للغة ينبع أساساً من الوضع العبثى اللامنطقى الذى تعيشه الشخصيات ولا تستطيع الخروج منه. من ناحية أخرى أتت اللغة فصحى وبذلك ابتعدت عن اللغة العامية التى ابتُذِلَتْ فى مسرحنا مع أن الشخصيات معاصرة مثلنا وتسلك سلوكيات تشبه سلوكياتنا إلى حد كبير. واستخدام اللغة على هذا النحو يحقق درامية العمل ويعمل على تأكيد اغتراب الشخصيات وأيضاً على إبعاد المتلقى لمسافة تسمح له بتأمل الحالة المسرحية وعدم الاستسلام لها؛ فيصبح بذلك مشاركاً فى العرض مشاركة حقيقية.

إننا أمام عرض مسرحى طليعى قدم لنا كاتباً مسرحياً جديداً نأمل أن يقدم لنا الكثير، ونأمل أن لا يصيب اليأس المخرج الذى تبنى هذا العمل وقدم عرضاً منضبطاً فى أدواته من خلال فريق من الهواة. اعتمد العرض على دراما طليعية لا تعتمد على عنصر الحدوته وإنما تتأسس بنية الفعل الدرامى من

خلال المزج بين الحلم والأسطورة والواقع، واستخدام الصورة الشعرية والرمز والاستعارة الدرامية، والمزج بين الواقعى واللاواقعى، والتجريد والتجسيد. قدم هذا بأسلوب يتسم بالوضوح والبساطة ـ وليست السذاجة ـ وفى تركيب يتكون من مفردات فنيه لا يعمل كل منها مستقلاً عن الآخر. فقد اعتمد العرض على العلاقة العضوية بين الممثل والفراغ المسرحى والمؤثر الصوتى والإضاءة والاكسسوار. كل هذه العناصر فى تفاعلها وتعاونها وتكاملها أو تعارضها أحياناً خلقت لغة مسرحية لها دلالاتها الثرية. من هنا نجد أهمية الارتباط بين المرئى والسمعى فى تجسيد الحالة المسرحية، ليقدم الواقع فى صورة جديدة.

يتمثل الواقع فى المسرحية من خلال أسرة تتكون من ثلاثة أجيال: الجد المقعد على كرسيه المتحرك ممثلاً للمجتمع القديم بتقاليده ونضاله ومجده القديم الذى انقضى وصار الآن عاجزاً عن القيام بفعل النضال والإنقاذ للماضى والحاضر. والجيل الثانى ممثلاً فى الأب والأم وهما يجسدان الحاضر والمستقبل ويتمثل فى الابن الأكبر والابنة والابن الأصغر، وهو جيل متمزق عاجز عن إنقاذ وجوده أو تشكيل المستقبل. كل يبحث عن خلاصه الفردى بطريقة ما ويؤدى هذا كله إلى الموت والدمار. الابن الأكبر بعد تجربة السفر يعود خاوى الوفاض ولا يحقق حلم الأب والأم والابن الأصغر فى أن يعود إليهم بالثراء. والابنة التى تزوجت من ثرى تفوح منه رائحة الزيت تعيش عذاباً أبدياً وسجناً لا تستطيع الخروج منه وسجانها هو هذا الزوج العاجز جنسياً. ويظل الأب مع الأم والابن الأصغر فى حالة انتظار لعودة أخته أو مدهم بالمال، لكنها بدلاً من ذلك ترسل لهم خطاباً خالياً من الكلمات ومحتواه عبارة عن بصقة كبيرة فى وجه العالم.

لقد تقولبوا جميعاً وأصبحوا أدوات وأشياء فقدت طابعها الإنسانى، ومن يسعى منهم للخروج من هذا التقولب فإن مصيره أيضا الموت الذى يأتى من داخله ومن شعوره بالعجز وفقدان القدرة على المقاومة، هذا كله له أساسه الموضوعى وهو تحلل العالم وتشيؤه.

الجد: العالم؟ وهل يوجد عالم؟ إنها كلمة قديمة قديمة جداً، كلمة مرتبطة بالتاريخ فحين تخور قوى التاريخ ولا يقوى على الوقوف يموت العالم .. العالم الإنسانى. إنها كلمة قديمة لكننى ما زلت أذكرها لأنها قطعة منى.

وتتعدد الصور المجازية للموت فى الأسرة ـ ممثلة هذا العالم ـ حيث الجد يموت لعدم اعتراف الحاضر به ولعدم تواصله معه أو تفاعله ويموت الابن الأكبر فى غرفته وحيداً تحت أعين أفراد الأسرة فى المشهد الختامى وكأنه ينتحر فى محرقة هذا العالم وكأنه طائر العنقاء أو الفينيكس الذى سيبعث فى أبهى صوره. ويموت الأب والابنة والأم والابن الأصغر موتاً معنوياً حيث يعيشون فى الشقاء الأبدى انتظاراً للخلاص المتمثل فى الآخر.

الأب: ساعدينا يا ابنتى.

الابنة: مدوا أيديكم لنجدتى.

الابن ص: سأنتظرك ولو ألف عام كان انتظارى.

الابنة: سيأتى أخى الكبير فارس العائلة المغوار فوق مهره الأبيض.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأب: سأنتظرك مهما كان ثمن انتظارى.

سعى المخرج إلى تجسيد هذا كله بالتعاون مع مصمم سينوجرافيا العرض «نبيل الحلوجى» من خلال فراغ مسرحى يوحى بالسجن دون أن يكون هناك قضبان، ولكن من خلال الستائر السوداء على جانبى المسرح والستار الخلفى فى عمق خشبة المسرح ذات اللون الرمادى والأصفر وبقع لونية متناثرة. ومنضدة مستطيلة حولها الكراسى ويعلوها «تورتة» بها شموع للاحتفال وفى العمق على اليمين باب يصل إلى هذا المكان بالعالم الخارجى الذى هو صحراء قاحلة نستشعر وجودها من خلال الطرقات المضخمة صوتيا على هذا الباب والإضاءة التى تتركز عليه أملاً فى قدوم المنتظر من الخارج. وعلى اليسار «بارافان» يحدد غرفة الابن الأكبر وهو مكان المحرقة عند انتحار الابن الأكبر. ويتحدد الفراغ رأسياً من خلال سقف المنزل الذى يتشكل من صلبان خشبية غليظة ومتباعدة تتدلى على مسافة قريبة من رءوس الشخصيات. هذا التكوين يسود العرض فيما عدا مشهد الابنة مع زوجها فى بلاد الغربة. أيضاً فى هذا المشهد يحتفظ المخرج بالجو الموحى بالسجن والحصار للشخصيات وذلك بالتخلص من المنضدة المستطيلة واستبدالها بصندوق أقل حجماً مغطى من جميع الجوانب، يصبح ممثلاً للعالم الذى تعيشه الشخصيتان. حيث هو سرير فى لحظة وفى لحظة أخرى منضدة تجمع بين الزوجين للعب الشطرنج وللتنافس وهو مكان النفس البشرية داخل الزوج لتجسيد مبررات فعله الصادى. هنا نجد الصلبان مازالت موجودة ويستعين المخرج بإظلام يسود المشهد فيما عدا بقعة ضوئية على المنضدة، أو مع انتقال الشخصية إلى بقعة أخرى كما فى تجسيد معاناة الابنة وتلبيتها لنداء الآخرين لإشباع احتياجاتها. وفى المشهد الختامى يهبط هذا السقف تدريجيًا على أرضية خشبة المسرح كإشارة إلى موت هذا العالم ودماره.

إن التشكيل فى الفراغ رأسيًا وأفقيًا باستخدام الكتل والإضاءة والاكسسوار تفاعل دراميًا مع الشخصيات ومع المؤثر الصوتى فى كثير من المواضع. وقد تأكد هذا من خلال تعامل المخرج مع الممثلين فى الأداء الصوتى والحركى. حدد لكل شخصية قالبها المسجونة فيه والتى لا تستطيع الخروج منه إلا بنفى نفسها أو نفى الآخر. لهذا تأتى أهمية التكرار فى أداء بعض الجمل الحوارية بأسلوب نمطى معين صوتيًا وحركيًا وإيحائيًا لتأكيد آلية الشخصيات. أيضًا نجد استخدام المخرج للأداء المتزامن (متزامن التعشيق) Synchromesh لتأكيد عنصر التكرار وأيضاً ـ فى لحظات أخرى ـ لتجسيد عدم التواصل أو التناحر بين الشخصيات.

إضافة إلى ذلك نجد أن الممثل يعتمد على الأداء الصوتى مع تقلص الحركة المادية إلى أقصى الحدود مما يتيح الفرصة لإبراز الحركة النفسية الداخلية للشخصيات وقد اتضح ذلك على سبيل المثال فى أداء «مصطفى درويش» فى دور الجد، و«محمد محمود» فى دور الابن الأكبر و «إيمان سالم» فى دور الأم و «حمادة شوشه» فى دور زوج الابنة. الذين أبرزوا المعاناة الداخلية من خلال الحركة المحدودة المرسومة لهم. وتصبح الحركة أكثر نشاطاً نسبياً فى حالة الشخصيات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأخرى: «موسى النحراوى» فى دور الأب لتجسيد هزلية الشخصية وثرثرتها وانتهازيتها وطابعها العملى النفعى. بينما نجد «أمجد عابد» فى دور الابن الأصغر نشيطاً، قلقاً، موحش الطابع، صورة من الأب؛ فهو مهرج صغير لا يبالى بالآخرين. وفى مقابل هذا تؤدى «هايدى عبدالغنى» دور الابنة لتحتل مكاناً وسطاً حيث توازن الحركة والإيماءة والأداء الصوتى مع حالتها الممزقة وتوقها للحياة وعجزها عن تحقيق هذا.

وعلى الرغم من تميز هذا الفريق مع المجموعة الباقية إلا أن الأداء الصوتى - على وجه العموم - كان فى حاجة إلى مزيد من التدريب وبخاصة فى ضبط مخارج الألفاظ أو بتنظيم التنفس للتحكم فى الجملة الحوارية. أيضاً التدريب على التدرج الصوتى النغمى حتى لا تبدو الانفجارات الصوتية. وكأنها نغمة نشاز فى هذه المعزوفة الجميلة.

لذلك فإن هؤلاء الشباب المتميزين وغيرهم فى مصرنا العزيزة كثيرون فى حاجة إلى مزيد من الرعاية لصقل مهاراتهم وأدواتهم الفنية، وهذا الأمر تتضح أهميته فى مركز الهناجر من خلال تنظيم دورات تدريبية ونظرية لهذا الشباب الشغوف بالمسرح.

إن العرض ملىء باللمحات الفنية المتميزة والتى نذكرها مثل استخدام الإضاة الجانبية أو الإضاءة السفلية التى يأتى من مقدمة صالة المتفرجين وهذا الاستخدام يكتسب جماله من خلال الوظيفة الدرامية والقيمة الجمالية كما فى مشهد اللقاء الحميمى بين الجد والابن الأكبر العائد، وأيضاً فى مشهد إنبعاث اللاشعور لدى زوج الابنة واسترجاعه لطفولته وعلاقته بأبيه وهى علاقة قهر من الأب للابن. وفى المشهدين نجد الإضاءة شاحبة زرقاء تنفصل عن أسلوب الإضاءة بعامة لتأكيد هاتين اللحظتين وانفصالهما عن الواقع المعاش من ناحية وإن كانتا مرتبطتين به فى نفس اللحظة.

وقد نبدى بعض الملاحظات على العرض وبخاصة فيما يتصل باللحظة الختامية حيث استخدم المخرج ضخ الدخان ليغلق المكان من خارج المسرح وتأخر هبوط الصلبان المعلقة فى السقف ربما هذا أضعف من اللحظة الختامية ومن الطبيعى أن هذا الدخان قد فاجأ المتفرجين فهل المقصود التطهير؟ ربما، لكن المسألة هنا لا تستدعى التطهير عن طريق الدخان لأن مأساوية الشخصيات تتضح فى هذه اللحظة العبثية وفى هذا الانتظار القاتل للمخلص وكان فى الأفضل فى تصورى استخدام الإظلام التدريجى فى تزامن مع هبوط السقف.

وأيضاً كنت آمل أن تكون هناك موسيقى مؤلفة لهذا العمل وتتناسب معه وتعتمد على اللايتموتيف (النغمة الدالة) الخاصة بكل شخصية والتى تتداخل معاً فى لحظات معينة.

إن العرض ثرى قدمه فريق محب للمسرح، قاده مخرج واع بداب وصبر ووعى، وببساطة دون تعال. قد نختلف أو نتفق على رؤيته لكننا لا يمكن أن ننكر القيمة الجمالية والفنية للعرض الذى قدمه.

مصطفى منصور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السينما المصرية فى موسم

اتجاه التجديد يحافظ على قوة دفعه...

كانت سينما الموسم الأخير فى مصر هى موضوع التقويم والمناقشة، من خلال المسابقات والجوائز التى نظمتها ورصدتها جمعية نقاد السينما المصريين وجمعية الفيلم والمهرجان القومى الرابع للأفلام الروائية، على التوالى، من يناير إلى ابريل على مدى الثلث الأول من عام ١٩٩٤. فليست المسابقة أو الجائزة هى الغاية، ولكنها - فيما هو مفترض وضرورى - مجرد صيغة يتحقق من خلالها تقويم موسم سينمائى، كما يتحقق من خلالها تدعيم سينما بكاملها، هى السينما العربية المصرية فى هذه المرحلة...

والكتابة النقدية تسعى إلى الهدف ذاته، عبر صيغتها الخاصة ووسيلتها، أى هدف التقويم العام الذى يستخلص دروساً أو معانى وظواهر لافتة، وهدف التدعيم الصحيح لاتجاهات وإمكانات السينما الصحيحة، كفن جميل من فنون الوطن، وكجزء أصيل من الثقافة الوطنية.

وسوف نحاول أن نرصد بعض أهم السمات فى السينما المصرية الراهنة عبر الموسم الأخير. بغض النظر عن بعض الأمور، مثلاً عن نتائج لجنة التحكيم فى المهرجان القومى الرابع للأفلام الروائية التى لا تخلو من كاريكاتيرية، حتى أنهم ليمنحون الجائزة الكبرى لأبعد الأفلام التسعة عشر المتنافسة استحقاقاً لأية جائزة، وذلك من أية وجهة النظر أمينة أو رصينة ووفق أى منهج نقدى من أى نوع، بل يمنحون بجانب ذلك ذات الفيلم (وهو بعنوان «**ديسكو ديسكو**») جوائز أحسن سيناريو، وتصوير، ومونتاج جميعاً!!. ثم هم يمنحون جائزة أحسن إخراج (لمخرج أحد الأفلام المتواضعة الشأن بعنوان «**الجراج**»)وفى مسابقة تضم أفلاماً لمخرجين مقتدرين من طراز **خيرى بشارة، و داود عبد السيد، ومحمد خان،، ويسرى نصر الله، وشريف عرفة**، وبغض النظر عن أن «أحسن إخراج» لابد أن يكون «أحسن فيلم» فى ذات الوقت بالضرورة (على أن هذا والمهرجان ولوائحه ونتائجه موضوع آخر!)

يسرا فى فيلم مرسيدس

- ٢ -

يؤكد مجمل نتاج الموسم السينمائى الأخير فى مصر، أنه لم يزل يحافظ على قوة دفعه: ذلك الاتجاه الجدى المنطلق منذ استهلال الثمانينيات إلى تجديد وتطوير السينما المصرية، وإكسابها جماليات أكثر تنوعاً وحداثة وطزاجة وأبعاداً ورؤى أكثر عمقا.

وهو اتجاه يصارع بضراوة وسط هيمنة سينما قديمة متخلفة وشوهاء، لاتزال قوية، متشبثة ومستشرية بأساليبها وقوانينها وآلياتها

وهذا الاتجاه التجديدى (من مطلع الثمانينيات - إلى منتصف التسعينيات) لم يكف عن السعى والمحاولة والمعاودة، وكم نجح فى محاولاته وكم أخفق أيضاً..

والموسم المعنى شهد قدراً لا بأس به من النجاح، وكذا من

الإخفاقات . وفى كل الأحوال، فالمسيرة تؤكد حيوية واستمرارية وتقدماً.

وبين ما يصل إلى خمسين فيلماً عرضت فيه فإن ربع عدد هذه الأفلام على الأقل لمخرجين شباب وجدد، سناً وطموحاً وحساسية، وهى نسبة ملحوظة ومهمة .

بل أن «٩٣ السينمائى» يضم سجله عشرة مخرجين يتمون أفلامهم الروائية لأول مرة، وهى نسبة كذلك كبيرة (من بينهم **رضوان الكاشف** فى فيلم «**ليه يابنفسج؟**» - **محمد كامل القليوبى** فى فيلم «**ثلاثة على الطريق**» - **سعيد حامد** فى فيلم «**الحب فى الثلاجة**» - **طارق التلمسانى** فى فيلم «**ضحك ولعب وجد وحب**» - **خالد الحجر** فى فيلم «**أحلام صغيرة**» - **مدحت الشريف** فى فيلم «**أجدع ناس**» - **عصام الشماع** فى فيلم «**مجانينو**» - **سعيد شيمى** فى فيلم «**الكنز**»).

ولقد نخص بالذكر هنا أفلام **الكاشف والقليوبى وحامد والتلمسانى**، بكل جوانب قوتها ونقاط ضعفها معاً .

كما أن دفعة الأقطاب والرواد، فى حركة التجديد، تقدم من خلال **خيرى بشارة** فيلمه «**أمريكا شيكا بيكا**»، وكذلك **محمد خان** الذى يقدم «**الغرقانة**» و«**مستر كاراتيه**»، **وداود عبد السيد** فى فيلمه «**أرض الأحلام**».

وما بين دفعة الذين بدأوا وسبقوا، ودفعة الذين لحقوا بهم بإخراج العمل الأول هذا العام، توجد دفعة منتصف المسيرة، ومثلها **شريف عرفه** بفيلمه «**المنسى**» **ويسرى نصر الله** بفيلمه «**مرسيدس**».

أضف إلى هؤلاء مدحت السباعى الذى بدأ مع رعيل الرواد بفيلم جاد هو «**وقيدت ضد مجهول**» ثم أخذته السينما الاستهلاكية طول الوقت ويعود فى عام ٩٢ بفيلم جدير بالنقاش هو «**فرسان آخر زمن**». ثم **طارق العريان** وهو من أحدث الذين ظهروا، ويقدم عمله الثانى «**الباشا**» الذى يعد بالنسبة له خطوة مؤكدة إلى الأمام.

وليس كل ما ذكرنا من التجارب السينمائية الراقية الباقية. ولكننا نتصور للإنصاف أنه كله من المحاولات السينمائية التى تستحق المشاهدة والمناقشة، وكم شهدت السينما المصرية من مواسم لا تحتوى حتى على فيلمين يستحقان النقاش أو الالتفات!.

- ٣ -

إذا كانت تلك - من خلال موسم - هى الملاحظة والسمة الإيجابية الرئيسية، فإنه توجد معها جنباً إلى جنب ملاحظة وسمة سلبية إلى حد الخطورة: هى أن بناة المحاولة والحركة التجديدية يمرون بمرحلة من أصعب ماواجههم، وتشتد عليهم تأثيرات الصراع بين القديم المتحكم، والجديد، إلى أقصى حد.. حتى أن بعضهم ليتوقف وقتاً قد يطول أكثر مما ينبغى ولا يدرى ماذا يصنع، أو أن بعضهم يُقبل ويتسرع، ويخلط عمله السينمائى الذى يصنعه ببعض توابل وتراكيب من السينما السائدة التى كم كان يرفضها، وذلك للخروج من مأزق المحاصرة. ومن التضرر والضيق لاستمرار الاقتصار على مخاطبة الصفوة، مع إحساس متزايد بأن الحضور الحقيقى فى قلب السينما وعلى ساحتها وسوقها رهن بتحقيق نجاح جماهيرى، ولا نهاية فى هذه الحال للتبريرات التى يمكن أن تقدم للغير وأمام (الذات) كذلك، حول أن الأمر ليس ضعفاً ولا سقطات ولا تنازلات من أى نوع، وليس «إن السينما التجارية قد دحرتنا»، إنما الأمر هو استلهام واستناد إلى التيمات الجماهيرية والقوالب الشعبية التى لا ينبغى أن نتعالى عليها!.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولا يخلو أكثر النتاج «الأنضج والمتميز» فى السنة الماضية وبعدها إلى الآن من الوقوع فى هذا، بدرجة أو بأخرى!.

- ٤ -

ثم لقد يختلط هذا الأمر، بمشكلة أخرى لدى الرواد على التحديد، من أمثال **خيرى بشارة** و **محمد خان**، وهى البحث عن آفاق جديدة والانتقال إلى مرحلة أخرى فى مسارهم، رحبة ومتنوعة، للتعبير عن رؤاهم وهمومهم، (بعد أن شعروا باكتمال مهمة ما، والتشبع التام عبر طريقة ومرحلة، انتهت لدى الأول على سبيل المثال بـ «يوم مر يوم حلو» وعند الثانى بـ «أحلام هند وكاميليا» و «سوبر ماركت»).

وتبقى المشكلة أن الخيط رفيع فى كل الأحوال بين استلهام التيمات الجماهيرية والقوالب الشعبية، حقاً وصدقاً، وبين الوقوع فى التجارية.

وكذلك يبقى الخيط دقيقاً بين البحث عن آفاق أرحب للتعبير وللإبداع الفنى الحر، وبين الوقوع فى الارتداد إلى نوع من القديم والسائد المهيمن ذاته!.

وعلى سبيل المثال فقد وقع أوكاد **خيرى بشارة** فى «التجارية» ذاتها فى فيلم «رغبة متوحشة» ١٩٩١ ثم لم يلبث أن تماسك واستعاد توازنه، وظل منتبهاً لذلك الخيط الرفيع فى كل تجاربه التالية ومن بينها أحدث فيلمين له «أمريكا شيكا بيكا»، و «حرب الفراولة».

وعلى سبيل المثال وقع أوكاد **محمد خان** فى التجارية فى الثلث الأخير على الأخص من فيلم «مستر كاراتيه» أحد أفلام ٩٣، ونرى أنه اقتحم بالفعل أفقا جديداً فى فيلمه الآخر خلال الموسم ذاته «الغرقانة» ولكن قدراته تؤكد أنه يستطيع إلى جانب الاقتحام تقديم إبداع أنضج وأكثر توفيقاً بكثير.

وعلى سبيل المثال فإن ثلاثية **شريف عرفة** حتى الآن مع عادل امام ووحيد حامد وأحدثها «المنسى» ١٩٩٣، بها انتباه أو مراعاة بقدر لا بأس به لتلك الخطوط الدقيقة، لكن بها أيضا عملاً بعد آخر ما يدعو إلى التحذير، وضرورة المزيد من الانتباه.

وعلى سبيل المثال وفى أفلامهم الأولى فان **محمد كامل القليوبى** مخرجاً وكاتباً لفيلم «ثلاثة على الطريق»، **وطارق التلمسانى** مخرجاً مع مجدى أحمد على كاتباً لسيناريو فيلم «ضحك ولعب وجد وحب» قد اهتموا كثيراً «بالجماهيرية» وما وصفه **القليوبى** فى مناقشة معه «بالبساطة السينمائية»- «إن البساطة السينمائية هى أهم ما فكرت فيه، وقررته، وانطلقت منه عند الشروع فى فيلمى».

وعندنا أنهم وفقوا فى هذه الحدود ولم يخفقوا، وعلى الخصوص فى «**ثلاثة على الطريق**»، بل هم وفقوا مرتين: الأولى حين استطاعوا أن يراعوا الحدود بالفعل، وينتبهوا لدقة الخيط دون أن يقعوا فى التجارية السائدة (للأمانة إلى حد معقول وليس لحد كامل)..

وحالفهم التوفيق ثانية حين أقبل الجمهور على الفيلمين، وعلى الخصوص فإن احتفاء الجمهور الهائل بفيلم «**ثلاثة على الطريق**» هو أمر يستحق الالتفات، وربما احتفاء النقد باحتفاء الجمهور!.

وكان الجمهور كذلك قد أقبل بوضوح على فيلم **رضوان الكاشف** «ليه يابنفسج» - الذى يتصدر فى رأينا سينما الموسم الماضى مع «أرض الأحلام» - وفى حين أعرض هذا الجمهور لسوء الحظ عن فيلم **داود عبد السيد** برغم - وربما بسبب - بلاغته وشعريته وتكثيفه، كما أعرض عن اجتهاد «مرسيدس» ومغامرة «حب فى الثلاجة»، فإنه دعم «ليه يا بنفسج»، مع أنه من نوع قدم فيه صاحبه تجربته ورؤيته ونفسه كما أراد أن تكون، دون تردد أو تأرجح، و «كان نفسه».

محمد بدر الدين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ابن رشد فى كتاب جديد

عُقدتْ على مدار يومين (الرابع والخامس من مايو الماضى) فى المجلس الأعلى للثقافة، ندوةٌ حول كتاب (الفيلسوف ابن رشد مفكراً عربياً ورائداً للاتجاه العقلى) الذى أشرف على تحريره **عاطف العراقى**، وقد حضر الندوة لفيف من أساتذة الفلسفة ودارسيها، ودار النقاش حول إشكاليتين: الأولى هوية **ابن رشد** هل هى عربية أم إسلامية؟ والثانية هل هو حقاً رائد الاتجاه العقلانى؟.

بدأت الندوة بكلمات الافتتاح التى ألقاها كل من **مراد وهبه** و**أحمد أبو زيد** و**جابر عصفور** ثم تحدث **مراد وهبه** عن

الفيلسوف ابن رشد

الإشكاليتين اللتين ستدور حولهما الندوة. وأشار فى البداية إلى أن الإشكالية الأولى قد بحثت قديماً على يد **محمود الخضيرى** سنة ١٩٤٤، و**أحمد فؤاد الأهوانى**، ويرى **مراد وهبه** أن هناك تناقضا فى اعتبار **ابن رشد** فيلسوفاً إسلاميا، دون أن يعنى ذلك اعتباره فيلسوفا عربيا لأنه كتب بالعربية؛ فاللغة ثقافة؛ لذا فهو يتساءل عن القضايا الثقافية العربية التى تناولها **ابن رشد** لينعت بهذا الوصف.

ثم يتطرق إلى الإشكالية الثانية فيحدد فى البداية مفهوم العقلانية، وهى فى تقديره تقوم فى العلاقة العضوية بين التأويل والبرهان، وعلى هذا الأساس، يستعرض بعض الأبحاث التى جاءت بالكتاب ويوضح نقاط اختلافه واتفاقه معها.

وقد اعترض **فتح الله خليف** بشدة على تلك التسمية التى وضعها

لنفسه المشرف على تحرير الكتاب (أستاذ الفلسفة العربية) وارتأى فى ذلك خروجاً على ما هو معروف وبالتالى فهو أكثر اعتراضا على أن يتحمل المجلس الأعلى للثقافة وزر هذا الخروج فى عنوان الكتاب نفسه، ويتعجب كيف يمكن أن تُترك إصدارات المجلس لأهواء الناس وانحرافاتهم.

ويبدو أن **حامد طاهر** أراد أن يثبت أن **ابن رشد** فيلسوف إسلامى بشكل عملى؛ لذا قام باستعراض حياته وإنجازاته فى مجالات عدة كالطب والفلسفة والفقه ليدلّل على أنه فيلسوف إسلامى، واعتبر مناقشة إسلامية **ابن رشد** أو عربيته تندرج تحت المشكلات الزائفة.

بدأت الندوة فى اليوم التالى لمناقشة الإشكالية الثانية :

فتحدث **حسن حنفى**، وقد جاءت انتقاداته شديدة؛ فاتهم المشرف على الكتاب بتعامله بأسلوب الشللية وأن مقياسه فى الاختيار اعتمد على العلاقات الشخصية. وترتب على ذلك - من وجهة نظره - أن أتت الموضوعات متفرقة لا رابط بينها ولا منطق، ثم تطرق بعد ذلك إلى أقسام الكتاب نفسه ورأى أنه مجرد عرض لجوانب فلسفة **ابن رشد**، وأبعد ما يكون عن عنوان الكتاب. بالإضافة إلى أن الكتاب نفسه تغلب عليه النبرة الخطابية وكثرة المبالغات بل وتستمر الخطابة حتى تتحول إلى مأساة ويصبح البحث العلمى موقفا دراميا عندما يلجأ المشرف فى الكتاب إلى الأحكام التعميمية، وأيضا عندما يحتقر الباحثين العرب ويصفهم بأنهم أشباه أساتذة بينما يمدح المستشرقين كلهم بلا تمييز. ولم يكتف بذلك بل أشار أيضا إلى الإعادة والتكرار بالكتاب لأشياء معروفة، كما أنه لا يوجد بحث واحد لتحديد معنى العقلانية لأن المشرف استعاض عن ذلك بخطبة عصماء فى التصدير.

ويستمر **حسن حنفى** فى انتقاداته للكتاب حتى يصل لما يطلق عليه النصوص العشوائية وعدم وجود إحالات لدور النشر أو المصادر والمراجع. **ولا أعلم أنا ماذا تبقى بالكتاب بعد ذلك؟!**

ثم تحدث **محمود أمين العالم** فاستعرض أبحاث الكتاب جميعها استعراضا موضوعيا، ثم استخرج بعض الملاحظات السريعة حول الإشكالية الثانية، فقد رأى أن أغلب الأبحاث تؤكد الجانب العقلانى فى فلسفة **ابن رشد** وإن كانت تقصر مفهوم العقلانية الرشدية على القياس البرهانى؛ وبذلك فمفهومها للعقلانية محدود بحدود التجربة الإنسانية دون ارتباط مشروط بقوى من خارج هذه التجربة، بينما سعى جانب آخر من الأبحاث للتوفيق بين النقل والعقل وهناك من يوحد بينهما، وفى النهاية يقدم رؤيته الخاصة عن العقلانية الرشدية واستند فى ذلك على أربعة أبعاد: البنية الذاتية للعقل والعقل كأداة معرفية، والتحقق الأنطولوجى للعقل، وأخيراً التجلى العملى للعقل. ويخرج من هذا بتأكيد الأسس الموضوعية للعقلانية الرشدية فى معالجته للمسائل ذات الطابع الدينى والسلوكى والأخلاقى معاً، ويختتم كلامه واصفا محاولته بأنها أقرب للتأملات منها للدراسة المدققة.

واتفق **فؤاد زكريا** إلى حد بعيد مع **حسن حنفى** وقد لفت ذلك نظره؛ فوصف هذا الاتفاق بأنه **معجزة!** وهو لم يخف تشككه فى البداية، من عقد تلك الندوة، ومدى جدواها بعد خروج الكتاب للنور فأبدى على ذلك علامات استفهام كثيرة، ثم أضاف أن الكتاب يفتقر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى الخطة الموحدة وترتيب الأبحاث ترتيباً منطقياً، يزيد على ذلك إهمال شنيع فى مراجعة تجارب الطباعة مما أدى إلى ظهور أخطاء فادحة التأثير على فهم المعانى، وأخيراً فهو يرى أن الجزء الأخير من بحث **زينب الخضيرى** من أهم الأبحاث التى وردت بالكتاب؛ لرؤيتها للنتائج العملية التى تؤدى إليها فكرة الانفصال بين الحقيقة الفلسفية والحقيقة الدينية. واختتم كلامه بأنه يوجد من القضايا ما هو أحق بهذا الوقت وهذا الجهد.

وأخيرا تحدث المشرف على الكتاب، فلم يختلف حديثه كثيرا عما ورد بالكتاب وأثار حفيظة أغلب الحاضرين حين أكد ثانية أن **ابن رشد** عربى، وأنه لا تعارض بين كونه مسلما وكونه فيلسوفاً عربياً، كما أكد الدور العظيم الذى يقوم به المستشرقون - فهو معهم على طول الخط على حد قوله! - لأنه لا يرى فى كتابات العرب غير إساءات **لابن رشد**.

ويبدو أنه مازال متمسكا بطريقته التعميمية فى إصدار الأحكام وفى تأكيد المبالغات التى وردت فى الكتاب، فهو مثلا يرى أن مصطلح (الفلسفة الإسلامية) يشكل كارثة لسبب بسيط - من وجهة نظره هو - احتمال الخلط بين خصائص الفكر الدينى وخصائص الفكر الفلسفى، ثم استعرض شروح ابن رشد على أرسطو وحقيقة الفلسفة الرشدية.

.... ويعد فقد انتهى كل لقاء بحوار مفتوح علق فيه الأساتذة على الملاحظات التى وُجهت إلى أبحاثهم، وقد ظهر جليا نفور أغلب الأساتذة وعدم تقبلهم للنقد؛ فالبعض انسحب خارجاً ومستاءً من الندوة والبعض الآخر وجه الاتهامات الجارحة لمن أبدى ملاحظات.

... وفى النهاية وكنت أتمنى الا يحدث ذلك فى مكان اجتمع به صفوة الأساتذة كما تمنيت لو لم يغب عن المجتمعين أن **الخلاف فى الرأى لا يفسد للود قضية.**

نجوى يونس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استدراك

وقعت بعض الأخطاء المطبعية فى العدد الماضى كما حدث فى اسم الشاعر عبد المنعم رمضان، وسقط اسم الفنان حسين مجاهد عن لوحاته لقصيدق الشاعر أمل دنقل، لذا لزم التنويه.

أحمد مرسى

باريس ريڤيو تحتفل بعيدها الأربعين ....

« اعتراف إزرا پاوند بارتكاب الخيانة العظمى »

كان من المؤكد، حتى أول أمس فقط، أن رسالة هذا الشهر تتناول احتفال مجلة أدبية أمريكية عريقة بمرور ٤٠ سنة على صدورها فى باريس، وهى مجلة «باريس ريڤيو» The Paris Review . ولم تكن الرسالة التى أتحدث عنها تستعرض تاريخ المجلة كما يتوقع فى مثل هذه المناسبة . ولكنى، وربما كان ذلك دافعى الأول إلى الكتابة تعرّضت للمشكلة المالية التي تواجهها المجلة، وبصفة خاصة نتيجة لحرمانها من الحصول علي منحة سنوية متواضعة، عشرة آلاف دولار،

إزرا پاوند

من «المنحة القومية للفنون»، وهى وكالة فيدرالية تبلغ ميزانيتها حوالى ١٧٠ مليون دولار فى السنة، تنفقها على ترويج الفنون والآداب، وخاصة ما ينتجه الذين لا يستهدفون الربح من الأفراد والمؤسسات وتروى «الرسالة الغائبة» ردّ عدد من المثقفين ورعاة الفن على قرار «المنحة القومية» المجحف، وكيف التفوا حول المجلة فى محنتها. فالمبلغ الذى حُرمت منه، رغم تواضعه، بمثابة واحد من أركان أو موارد المجلة المالية التى لا تستطيع الاستمرار بدونها. وقد أقيمت حفلات، استمع فيها الحاضرون إلى الموسيقى الحية وقراءات شعرية، بل شاهدوا عروضاً مسرحية على

خشبة مسرح فى الهواء الطلق. ومبالغة فى الاحتفاء بالمجلة أطلقت الألعاب النارية والصواريخ فى الفضاء .

ولست فى حاجة إلى القول إن هذه الاحتفالات المثقفة الصاخبة لم تكن لمجرّد التعبير بالبهجة لبلوغ «باريس ريڤيو» سنّ الأربعين ولكنها، إلى جانب ذلك، استهدفت جمع تبرعات مالية لتعويض المنحة المحظورة. وقد نجح القائمون بتنظيمها في جمع تبرعات تزيد كثيراً عن الهدف «المنشود» .

ثم تطرقتُ بعد ذلك إلى استعراض أهم مواد العدد ١٢٨ الصادر بهذه المناسبة التاريخية، ومن بينها على سبيل المثال لا الحصر ، حديث أجرته إليا شاپل ، وشاركت فى مادته **كلوديا برودسكى لاكور** ، مع الروائية الأمريكية الأفريقية **تونى موريسون** وقد عنيت بتقديم مقتطفات مطولة من هذا الحديث الذى شغل حوالى ٤٥ صفحة من المجلة لسبب واحد ، بغض النظر عن أهمية الكاتبة ومن ثمّ أهمية حديثها الصريح ـ والبسيط فى كثير من الأحيان ـ عن تجربتها في الكتابة الروائية وعلاقة أسلوبها ، وخاصة فى رواية «چاز» ، بالتراث الأمريكى ـ الأفريقى الموسيقى ومدى انعكاس تجربتها الحياتية الشخصية على شخصيات رواياتها وأخيراً وليس آخراً، مكانة المبدع الأسود في الأدب الأمريكى المعاصر. أما هذا السبب الذى دفعنى إلى محاولة استخلاص أهم آراء **تونى موريسون** ، فكان هو أن الحديث أُجرى معها قبل فوزها بجائزة نوبل .

فهذه الملاحظة، فى نظرى، تُبعد عن أقوال الكاتبة شُبهة أىّ ادّعاء، أو حتى الحرص على وزن أقوالها واعترافاتها تحت تأثير الوعى بثقل المسئولية التى تضعها الجائزة الدولية على عاتقها، سواء كانت هذه المسئولية أخلاقية أو اجتماعية أو حتى فنية ومن بين المواد الهامة الأخرى وثائق من بينها وثيقة عن كيف كان **إرنست همنجواى** يختار أسماء قصصه ورواياته . وتبين هذه الوثيقة طريقة تفكير الكاتب .

يقول **همنجواى** «**بعد أن أنتهى من كتابة قصة أو كتاب. أكتب قائمة أسماء أو عناوين ـ يبلغ عددها فى بعض الأحيان المائة ثم أبدأ أستبعد بعضها ـ وأحياناً جميعها** ». وبعد ٣ سنوات على تصريحه هذا ، واجه قائمة عناوين لكتاب عن مذكرات أيامه الأولى فى باريس، الكتاب الذى كان يرتئى عدم نشره لأنه كان يمكن أن يثير عدة قضايا قذف ضده. كان يحاول يائسا أن يختتم مسودّة مذكراته، وكان يعمل فى ظروف غير مؤاتية، فكتابة المذكرات تتطلب من الكاتب أن يمتلك ذاكرة قوية وفى ١٩٣٣ وعد بأن يكتب فى النهاية «مذكرات جيدة» لأنه كان يمتلك «ذاكرة مصيدة فئران والوثائق» والآن جعله العلاج بالصدمة الكهربائية بمستشفى مايو كلينيك من پارانويا حادة واكتئاب أسود غير قادر على أن يذكر أسماء شوارع معينة وشخصيات ثانوية. كان الوقت صباح ١٨ إبريل ١٩٦١، فى **كيتشوم ، أيداهو**، ولم يكن أمام **إرنست همنجواى** غير أقل من ثلاثة أشهر قبل أن تصل حياته إلى النهاية .

لقد كان **همنجواى** طوال حياته أيعدّ القوائم، قوائم بقصص يريد أن يكتبها وكتب يريد أن يقتنيها، قوائم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بمشتروات البقالة والاستثمارات والمقتنيات وقوائم العناوين وأحيانا كان يقع على الاسم الصحيح من المرة الأولى، كما حدث مع «**الموت بعد الظهر**» وكان فى بعض الأحيان يختار فيما بين عنوانين أو ثلاثة عناوين فعّالة : وقد رفض من أجل «**الشمس تشرق أيضا**» «**الجيل المفقود**» وعندما انتهى من كتابة روايته الأولى عن الحرب، تضمنت قائمته «**عالم للرؤية**» و«**تقدّم رجل وطنى**» و «**الجولة الكبرى**» و «**غرفة العالم**» **واضطراب وأسف مبكر**» و«**التربية**» و «**الحب فى إيطاليا**» و «**الحب فى الحرب**» الخ . وأخيراً اختار «**وداعاً للسلاح**» .

ويقول **مايكل رينولد** ، الذى قدّم للوثيقة المنشورة، أن قائمة عناوين «**المذكرات**» ، بالمقارنة بالقوائم القديمة، تبدو متكررة ورتيبة. فقد حاول همنجواى مرة بعد الأخرى إعادة استخدام الأفكار نفسها: أجزاء لا يعرفها أحد، الجوع، الأشياء كما كانت، الكتابة الحقيقية. وأشار العنوان «**ثلاثة جبال**» إلى تلال باريس ومطبعة الجبال الثلاثة التى نشرت كتابه «**فى زماننا**» (١٩٢٤) وقد استقرّفى النهاية ، بعد كتابة قائمة شغلت ثلاث صفحات من المجلة، ، على عنوان «**العين والأذن**»، وهما بالتأكيد عطية الكاتب وإن افتقرا إلى الشعرية. لكن أرملته وناشره رفضا اختياره واختارا العنوان من مخطوطاته غير المنشورة الأخرى، وكان «**احتفال غير ثابت التاريخ**» .

وقائمة العناوين التى نشرتها المجلة، كانت مرفقة برسالة كتبها همنجواى لناشره ، شارلس سكريبنرز، ولكنها لم ترسل أبداً وقد عثرت عليها **مارى همنجواى** وأرسلتها إلى «سكريبنرز» ، حيث تودع الآن فى ملف وقد نُشرت للمرة الأولى .

ومن الوثائق الأخرى الهامة المنشورة بعدد «**باريس ريفيو**» الصادر بمناسبة عيدها الأربعين ترجمة إنجليزية ومخطوطة Canto 72 أو الأنشودة ٧٢ التى كتبها الشاعر الأمريكى ـ العظيم ـ **إزرا پاوند** باللغة الإيطالية .

وكان پاوند مولعا، إن لم يكن مهووسا باللغة، بمعناها المطلق وقصائده تزخر بتضمينات بـ ١٧ لغة، من الهيروغليفية إلى لهجة قبيلة **نا ـ خى** الصينية. وتزداد هذه التضمينات كثافة، بصفة خاصة فى قصائد الكانتو ، أهم أعمال إزرا پاوند الشعرية وأعقدها . وقد كتب الشاعر قصيدتين منها باللغة الإيطالية،الكانتو ٧٢ والكانتو ٧٣ ويقول **جيمس لولين**، الذى قدّم المخطوط وشرحه، أن لغة الشاعر الإيطالية ليست متقنة تماماً، برغم أنه كان قد عاش حوالى ٣٠ سنة فى إيطاليا عندما كتب القصيدتين فى رابالو سنة ١٩٤٤، نحو نهاية الحرب فهناك بعض الأخطاء الطفيفة فى بناء الجملة وبضع هفوات لا تكاد تُذكر فى النبرة اللفظية. ولكن أُذُن پاوند كانت ثاقبة، أشدّ آذان جيله حساسية، كما يقول **ييتس** Yeats، وكان من المستحيل تقريباً أن يكتب بيتاً شعرياً غير مفهوم .

وقد كتب إزرا پاوند هاتين القصيدتين باللغة الإيطالية لسبب قاهر فهما، كما بيّن التاريخ، اعتماده العلنى الأخير للعقيدة الفاشية، قربانه الشعرى الأخير لموسولينى الذى أعجب به أيّما إعجاب طوال عشرين عاماً وكان يعتزم أن يذيعها عبر «**راديو سالو**»، صوت النظام المتبقى الوحيد حيث انتهت الحرب. لم تذع القصيدتان ٧٢ و ٧٣ ولكنهما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نُشرتا فى صحيفة سالو، مارينا ريبوبليكانا فى ١٩٤٥ .

وعندما أدخل باوند مستشفى الأمراض العقلية، فى واشنطن، بعد أن وصمه محاميه بالجنون حتى لا يُحاكم بتهمة الخيانة العظمى، أعطت ابنة الشاعر مارى مخطوطتى القصيدتين الإيطاليتين لچيمس لولين وطلبت إليه أن يحفظهما فى خزانة أمنة بدار النشر new Directions حتى يخفّ عداء الرأى العام نحو والدها المتهّم بمعاداة السامية، إلى أن تحين اللحظة الملائمة لنشرهما. وظلّ الحال على ما يرام حتى فوجئ چيمس لولين صاحب دار النشر نيو دايركشنز - ذات صباح فى ١٩٧٣ بخبر نشرته صحيفة نيويورك تايمز من روما يفيد بأن باحثاً إيطاليا يعمل فى أرشيف العهد الفاشى وقع على نسخة من قصيدتى الكانتو اللتين أرسلهما باوند إلى إلدوتشى. وقد ادعى الباحث حق ملكية اكتشافه معلناً اعتزامه تسجيل القصيدتين باسمه .

فى الحال عكف الناشر على طبع القصيدتين على طابعته اليدوية والصقهما بين دفتى غلاف أخضر. واستغرقت العملية التى بدأها فى منتصف تلك الليلة ساعات الليل كيما يخلع على القصيدتين شكل كتاب . ولم يفته أن يلصق توقيعات إزرا باوند على الغلاف واستقل قطاراً فى ساعة مبكرة من الصباح إلى واشنطن حيث سجل القصيدتين بمكتب حقوق الملكية بمكتبة الكونجرس ويقول لولين أن شائعة تردّدت بين أفراد أسرة الشاعرتقول إن إزرا قام بترجمة ٧٢ و ٧٣ إلى الإنجليزية ولكن لم يعثر أحد على النصين الإنجليزيين. فقد عُرف بإخفاء مخطوطاته فى أماكن سرّية. ولكن كانتو ٧٢ على الأقل ظهرت الآن فى جامعة ييل Yale بين آلاف الأوراق التى اشترتها مكتبة بينيك Beinecke مؤخرا من أسرة أولجا رودج ، رفيقة الشاعر لسنوات طويلة. ولا يُعرف من الذى نسخ النص النهائى لكانتو ٧٢ التى نشرتها المجلة مع المخطوطة الإيطالية. ولم تظهر حتى الآن ترجمة باوند لكانتو ٧٣ .

وفى كانتو ٧٢، يستدعى باوند أرواح الموتى، وشخصيات من التاريخ القديم والحديث، ويأمرها بتنفيذ تعليماته من أجل المحافظة على النظام الفاشى المتداعى .

وقصيدة ٧٢، مثل معظم قصائد الكانتو التاريخية الأخرى التى كتبها باوند، موزاييك من إشارات مبهمة، غالباً لأشخاص مجهولين، ولا ضرورة فنية لكثير منها .

ولكن رسالتى الأصلية لهذا العدد لم تتطرق بهذا التفصيل إلى تاريخ كانتو ٧٢ وكانتو٧٣ حيث اكتفيت بالإشارة إلى موضوعها والمخطوطة المنشورة . وقد ركّزت بصفة أساسية على مقابلة تونى موريسون ، التى أشرت إليها فيما سلف حتى بلغت الصفحة الثانية عشرة فتوقفت لأنهيها بتقديم وثيقة أخرى هامة نُشرت لأول مرة، وهى مخطوطة اعترافات إزرا باوند لعميل خاص بمكتب التحقيقات الفيدرالية هو فرانك أمبريم، فى چنوا، يوم ٧ مايو ١٩٤٥. ويؤكد هذا الاعتراف بصفة أساسية رواية سى. دافيد هايمان لنشاطات باوند الإذاعية خلال سنوات الحرب فى كتابه «إزرا باوند: المجدّف الأخير» (١٩٧٦) وكتاب «شخصية جادة: حياة إزرا باوند (١٩٨٨) لهارفى كاربنتر ودراسة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تيم ردْمان «إزرا پاوندوالفاشية الإيطالية. (١٩٩١) .

ولذلك ، يرى ريتشارد سيبورث Seiburth أن هذه الوثيقة لا تستمد أهميتها من المعلومات التى تكشف عنها بقدر ما تستمدّها من حقيقة بسيطة هى أن إزرا پاوند ، هنا وللمرة الأولى والأخيرة كان قادراً على أن يعطى سلطات الحكومة الأمريكية روايته الخاصة للأفعال والأحداث التى أدت إلى اتهامه بالخيانة من خلال إذاعاته فى ١٩٤٣ وقد وسم صفحات الاعتراف المنسوخ على الآلة الطابعة وبالأحرف الأولى من اسمه، ووقع على الصفحة الأخيرة .

وكان پاوند قد التزم الصمت ، إمّا بإرادته الحرة أو نزولاً على نصيحة محاميه، خلال محاكمته التى أعقبت الاعتراف فى واشنطن، أمام قاضى محكمة الحىّ الفيدرالية فى ٢٧ نوفمبر ١٩٤٥ . وقد فُسر التزام الصمت من الناحية القانونية على أنه بمثابة إنكار للذنب وفى الوقت نفسه دليل على عدم كفاءة أو أهلية پاوند العقلية للمثول أمام القضاء ، الأمر الذى أدّى فى النهاية إلى إيداعه مستشفى سانت إليزابيث للأمراض العقلية حيث أمضى ١٣ سنة . وفى مايو ١٩٤٥، كما يبيّن الاعتراف، كان پاوند على استعداد للحديث. برغم إدراكه بأنه يواجه الاتهام بالخيانة، بذل مع ذلك كلّ جهد ممكن لتسليم نفسه للسلطات الأمريكية، مقتنعاً بأنه سوف يُبَرأ من جميع التهم. وبعد محاولة غير ناجحة للاتصال بالمسئولين الأمريكيين فى راپاللو يوم ٢ مايو، ألقى القبض على پاوند بواسطة السلطات المحلية، ولكنهم أطلقوا سراحه لأنه لم يكن يعنيهم أمره وقد طالب وقتئذ بتسليمه للقيادة الأمريكية فى لاڤانيا، حيث نُقل إلى المركز الأمريكى للمخابرات المضادة فى چنوا. وقد استجوب پاوند هناك خلال المدة من ٥ إلى ٨ مايو بواسطة ضابط المخابرات أمبريم الذى أُرسل من روما لتولى القضية إلى جانب الحصول على اعترافات رسمية من سجين مقر قيادة المركز الأمريكى للمخابرات المضادة فى چنوا فيما بين ٦و ٨ مايو، قام أمبريم ومساعدوه بمصادرة طابعته المتنقلة وحوالى سبعة آلاف صفحة من القرائن من بيته القريب فى سانت أمبروجيو (برغم عدم جواز استخدام أى من هذه القرائن قانونياً فى المحاكمة لأن مصادرتها تمت بصورة غير قانونية، وفقاً للتعديل الرابع للدستور الأمريكى). وكان پاوند ، مع ذلك، مبهوراً بكفاءة الاستجواب، وقد قال فيما بعد لمحاميه إن أمبريم وزملاءه « **جمعوا بحرص شديد قرائن أكثر مما كان يستطيع أو أى محام خاص أن يجمعه** » وكان مطمئناً كل الاطمئنان إلى ترك القضية برمتها لوزارة العدل الأمريكية .

يبدأ إزرا پاوند اعترافه المؤرخ ٧ مايو ١٩٤٥، چنوا ، إيطاليا، بقوله .. **أقدّم هذا الاعتراف إلى رامون أريزا بالاجا وفرانك أمبريم. وقد قدّم رامون أريزابالاجا نفسه كضابط بسلاح المخابرات المضادة التابع للغرفة ٩٢ بجيش الولايات المتحدة، وقدّم فرانك أمبريم نفسه بصفته ضابطاً خاصاً بمكتب التحقيقات الفيدرالى، لم يعرب لى أى منهما عن أىّ تهديد أو يقدم أية وعود من أىّ نوع كان سواء بصورة مباشرة أو غير**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مباشرة، وقد نصحانى أيضا بأن هذا الاعتراف يمكن أن يُستخدم ضدّى فى المحكمة.

إن اسمى الكامل هو إزرا لوميس پاوند. أنا مواطن امريكى. لم أتخلّ عن جنسيتى ابداً. ولدت فى هيلى، ايداهو، الولايات المتحدة فى ٣٠ أكتوبر ١٨٨٥. وعشت فى الولايات المتحدة حتى ١٩٠٨، عندما انتقلت إلى لندن، إنجلترا ، حيث عشت حتى ١٩٢٠، ممارساً الكتابة على نحو مستقل. وخلال المدة من ١٩٢٠ إلى ١٩٢٤، عشت فى باريس، فرنسا، حيث كتبت موسيقى أوپرا «فيون» ، وكتبت مراجعات نقدية فى الفن والموسيقى . وفى ١٩٢٤، نزحت إلى راباللو، إيطاليا، حيث عشت حتى مايو ١٩٤٤، عندما أُجبرت بموجب أمر عسكرى على إخلاء بيتى، وانتقلت إلى سانتا أمبروجيو ٦٠، حيث اقيم حالياً .

فى أثناء إقامتى فى أوروبا، زرت إيطاليا مراراً، وبعد الحرب الأخيرة، لاحظت التجديد أو التنشيط الفاشى للبلد. وقد اكتتبت أنا وزوجتى بمبلغ ٢٥ الف ليرة لكل منّا فى قرض الليتوريو الأول، ولكننى لا أستطيع أن أتذكر التاريخ. وكان غرضى أن أعطى موسولينى فرصة عادلة من وراء إبراز عمله الطيب. وفى حوالى ١٩٢٩ استقبلنى بنيتو موسولينى، الذى كان يعرف كتابى «جويدو كافالكانتى Gui do Cavalcanti الذى قدمته له قبل ذلك بعام. وقد توقع أن أتحدّث عن كتابى ، لكننى قمت بشرح نظرياتى الاقتصادية .

وفى حوالى ١٩٢٩، وافقت على مقابلة صحفية مع صحفى اسمه فرانكو مونوتى، بصحيفة «Lauoro Fascita » . وقلت فى هذه المقابلة إن إنجلترا ميتة وإن الجثث ترقد فى الشوارع، وإن فرنسا ماتت ولكنها دفنت موتاها بدافع من كرم النفس، وإن إيطاليا هى البلد الوحيد من بين البلدان الثلاثة الذى يشهد نشاطاً حيويا .

وفى حوالى ١٩٣٥، نشرت كتابى «چيڤرسون وموسولينى» . وفى هذا الكتاب قلت إن الفاشية هى «العقد الجديد» الذى قدمه موسولينى لإيطاليا، وقارنت منهجه بمنهج چيڤرسون .وأخيراً اتصلت بوزير الثقافة الشعبية الإيطالية، الساندرو پاڤولينى. وقدمت له قائمة بخمس نقاط. وقال إنه لا يعنى إلا بالنقطة الخامسة دون النقاط الأخرى، وكانت اقتراحا بأن أتحدث من خلال الراديو الإيطالى إلى الشعب الأمريكى من أجل إبراز الإنجاز الذى حققه موسولينى فى إيطاليا.

وفى ربيع ١٩٤٠ دعيت لزيارة روما لأناقش الاقتراح مع مستر إنترلاندى، وبعد ذلك مع باريشي ، بوزارة الثقافة الشعبية وجئت إلى روما فى ربيع ١٩٤٠ والتقيت بباريشى وسالته ما إذا كان فى وسعى أن أوجه إذاعات إلى الشعبين الأمريكى والإنجليزى من خلال الراديو الإيطالى وأخيراً سُمح لى بأن أذيع أحاديثى مرتين فى الأسبوع للولايات المتحدة ومرة فى الأسبوع لإنجلترا. ولم يوقع أى عقد مكتوب .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبدأت أذيع شخصياً من الراديو الإيطالى فى صيف ١٩٤٠ تقريباً وكنت أقاتل بصورة دائمة من أجل المزيد من الوقت المسموح لى من أجل توصيل مثلى الأعلى إلى الشعبين الأمريكى والإنجليزى. وقد درجت خلال فترة قصيرة فى البداية على أن أتحدّث مباشرة على الهواء، ونحنى فى مناسبة واحدة خلال ١٩٤٠ أبديت بعض الملاحظات فى نهاية حديثى، وكانت مجرّد تكرار لوجهة نظر أساسية، وبعد هذه الحادثة أمرنى «باريشى» بان أسجّل أحاديثى على اسطوانة، تعاد إذاعتها على الهواء .

وكنت أحصل فى نظير أحاديثى المباشرة أو المسجلة بصوتى على اسطوانات على ثلثمائة وخمسين ليرة، وثلثمائة ليرة عن المقالات التى يقرؤها على الهواء شخص آخر. وقد دُفعت لى هذه النقود منذ صيف ١٩٤٠ إلى صيف ١٩٤٣ من جانب وزارة الثقافة الشعبية الإيطالية، التى كانت جزءا من الحكومة الفاشية الإيطالية وكانت وزارة الثقافة تأذن لمكتب المحاسبة الإيطالى بان يرسل لى بالبريد ما كان يسمىّ «Mandato» إلى راباللو، إيطاليا، حيث كنت أقيم. وكنت أذهب «بالماندانو» إلى مكتب الضرائب الإيطالى فى راباللو حيث أقوم بالتوقيع على إيصال واستلم المبلغ المذكور فى «الماندانو» .

وخلال ١٩٤٢ والنصف الأول من عام ١٩٤٣، فى راباللو ، كنت أكتب حوالى عشرين أو إحدى وعشرين مسودة او حديثاً إذاعيا، ثم أذهب إلى روما حيث أزور غرفة التسجيل بالإذاعة الإيطالية وأعد اسطوانات تسجيل أحاديثى لإعادة إذاعتها على الهواء. وكنت عادة أبقى حوالى ثلاثة أسابيع فى روما، حيث أجرى ثلاثة تسجيلات فى اليوم. وكنت لا أعدّ هذه التسجيلات إلاّ بعد أن تُجاز مسوداتى من جانب مستر أونجيرو، نائب مدير قسم الراديو بوزارة الثقافة الشعبية. ويجوز لوزارة الثقافة أن تحتفظ بنسخ من المسودات التى سجلتها فى اسطوانات لأحاديثى الإذاعية .

وخلال ١٩٤٢ و ١٩٤٣، درجت على الإذاعة بواسطة اسطوانات حوالى ثلاث أو أربع مرات فى الأسبوع. وكانت وزارة الثقافة تدير وتتبنىّ الإذاعات، ولكنها كانت تذاع عن طريق الراديو الإيطالى فى روما ENTE ITALIANA AMMDIZIONE RADI-OFONICHE ، وكان مؤسسة خاصة مستقلة .

وكانت بعض الأحاديث المذكـ ورة تذاع باسمى، وكنت أستهل الإذاعة بقولى (أوروبا تنادى - إزرا پاوند يتحدث) .

وخلال ١٩٤٢، ابتكرت شخصية خيالية «الإمبريالى الأمريكى» وبقدر علمى، لقد كتبت جميع الأحاديث التى قُدّمت باسمى «الإمبريالى الأمريكى» . وقام أشخاص مختلفون بقراءة مقالاتى التى كتبتها باسم «الإمبريالى الأمريكى» على الهواء. وأعتقد أن الأمير رانييرى سان فوستينو ربما قرأ أو قدّم بعض هذه المقالات على الهواء » .

ثم يقول باوند «قدمت آخر أحاديثى الإذاعية بصوتى فى ٢٥ يوليو ١٩٤٣. أننى أتذكّر هذا التاريخ جيداً فقد وكنت أستمع إلى حديثى فى بيتى فى راباللو، ولم تمض بضع دقائق بعد نهاية حديثى، حتى أعلن الراديو عن سقوط موسولينى وأن المارشال بادو جليو سيطر على الحكومة الإيطالية. وقد أوقفت بعد ذلك إذاعة أحاديثى من خلال الراديو لأن حكومة بادوجليو «طردتنى» . ومع ذلك أرسلت فيما بين يوليو وسبتمبر ١٩٤٣ أربعة أو خمسة أحاديث باسم «بييرو مازدا» إلى الأمير رانييرى سان فوستينو بوزارة الثقافة فى روما. وقد أذاعها على الراديو الإيطالى المستقل. وكانت هذه الأحاديث مماثلة لأحاديثى السابقة التى هاجمت فيها الرئيس فرانكلين روزفلت ورجال المال الدوليين فى أمريكا وغيرها من الدول الذين جرّوا الولايات المتحدة إلى هذه الحرب. وربما تسلمت ثلاث مائة ليرة عن كل من هذه الأحاديث التى كتبتها باسم «بييرو مازدا» .

وبعد أن أصبح بادوجليو رئيساً للحكومة الإيطالية، ذهبت إلى روما لأرى ما الذى كان يجرى، فى أول أغسطس تقريباً، ١٩٤٣، وعدت إلى راباللو فى الحال. وعدت إلى روما فى حوالى سبتمبر ١٩٤٣، والتقيت بشخص أعتقد أنه كان أميلكارى روسى، سفير إيطاليا السابق لدى الولايات المتحدة، وطلب منى أن أتحدث من خلال الراديو المستقلّ إلى الشعب الأمريكى ليطلب من الجيش الأمريكى أن يوقف قصف الكنائس والأطفال الرضّع، فى إيطاليا . وقال أن ذلك لا فائدة منه».

« وخلال خريف ١٩٤٣ ، ألّف بعض الفاشين حزباً جديداً فى شمال إيطاليا، وذهب الساندرو باڤوليني إلى ألمانيا وأطلق على نفسه سكرتير الحزب الجديد ، الذى أصبح فى النهاية الحكومة الجمهورية الفاشية. وفيما بعد، كتبت لباڤوليني فوجّه لى دعوة لأحضر إلى الشمال إذا أستطعت ذلك، وقبلت وفى سالو، لم أتمكن من رؤية باڤوليني ولكنى التقيت بفرناندو ميتزاسوما، الذى أصبح على رأس وزارة الثقافة الشعبية فى الحكومة الفاشية الجمهورية. وقد سمح لى بأن أذهب إلى ميلانو حيث قلت له أنه حتى لو أن إيطاليا قد سقطت، لابدّ أن أستمر فى دعابتى الاقتصادية الخاصة ، وهى جهادى من أجل التقيد بالفقرة الخاصة بالمال الواردة بالدستور الأمريكى الذى قاتل جدّى من أجله فى ١٩٧٨، والتى تقول نفس الأشياء التى أقولها.

وذهبت إلى ميلانو فى لورى ينقل أبقاراً، واكتشفت أن الراديو الفاشى الجمهورى فى فوضى، مع وجود عدد قليل من الرجال المخلصين الذين يريدون محطة راديو و«متبجحين» يخربون وجميعهم يخضعون للمراقبة الألمانية » .

وبرغم أن باوند ، حسب اعترافه، رفض أن يملأ طلب توظيف أرسلته إليه زارة الثقافة الشعبية الفاشية الجمهورية، كان يقبل صرف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشيكات التى ظلت ترسلها الوزارة بعد أن يشطب عبارة «راتبكم الشهرى» يكتب فوقها «فى نظير خدماتكم» وكان آخر شيك استلمه فى مارس ١٩٩٤ ويشير إلى أن الوزارة كانت قد رفعت راتبه خلال ١٩٤٤ إلى ١١ ألف ليرة.

وقد حصل خلال المدة من ١٩٢٩ إلى يوليو ١٩٤٣، على بطاقة كانت وزارة المواصلات تمنحها للصحفيين الأجانب تعطيهم الحق فى الحصول على تخفيض ٧٠ ٪ لثمانى رحلات بالقطار فى السنة .

ولكنه يؤكد أنه لم ينخرط ذات يوم فى عضوية الحزب الفاشى،برغم أنه درج على أداء التحية الفاشية من وقت إلى آخر.

ويؤكد أيضا أن لا أحد على الإطلاق أوحى له بما ينبغى أن يذيعه خلال المدة من ١٩٤٢ و ١٩٤٣ فى أىّ وقت وأن جميع أحاديثه كانت تعبّر عن أفكاره، ولم يجبر فى أى وقت من جانب أى أحد على أى نحو سواء مباشرة أو عن طريق غير مباشر. **أعترف أنى بعد ٨ ديسمبر ، ١٩٤١، نصحت فى أحد أحاديثى الإذاعية بأن يُعرض الرئيس روزفلت على محلّل نفسى لأنه فيما يبدو كان يكافح بعض تاثيرات التنويم المغناطيسى تقريباً.**

ويعود إلى برنامجه الاقتصادى ليقول أنه اتصل بوزير المالية للحكومة الفاشية الجمهورية، على أثر تشكيلها، وقدّم له خطته لتمويل الحكومة الجديدة. كما اقترح على وزير الثقافة أن يطرح على الشعب الإيطالى كتباً معينة مثل، «**مؤامرة رجال البنوك**» ليكتسون و«**الإمبريالية**» للينين .

ويقول أن الشروط التى أذاع أحاديثه على أساسها كانت ألا يُطلب إليه أن يقول أى شىء لا يقبله ضميره أو يتناقض مع واجباته كمواطن أمريكى . ويقول أنه كان يعارض دائما بعض المساحات «الرمادية» للانتهازية الفاشية عن طريق تعريف الفاشية على نحو يجعلها تتفق مع آرائه .

وفى ختام اعترافه يعلن «**إننى على استعداد للعودة إلى الولايات المتحدة للمثول أمام القضاء بتهمه الخيانة ضد الولايات المتحدة. وسوف أعترف بمضمون هذا الإقرار فى محاكمة مفتوحة، نظراً إلى أن هذا الإقرار صادق**» .

ولا يحتاج المرء إلى مزيد من التعليق على هذا الاعتراف الحزين الذى يعكس وجهاً آخر لنفس الشاعر الذى كتب قصائد الكانتو الملغزة ثراء وعمقاً، والتى لم يحل دون انتشارها كما كان يجب إلاّ صعوبتها الشديدة .

وبرغم هذه الاعترافات ما زلت أكن نفس الإعجاب والتقدير المشوبين بالشفقة والحيرة معاً بهذا الشاعر العظيم والمعمارى الذى أعطى قصيدة **إليوت «الأرض الخراب»** شكلها النهائى الذى طلعت به على العالم .

وفى ختام هذه الرسالة أعود إلى بدايتها لأعترف بدورى أن الرسالة الأصلية كنت قد كتبتها منذ حوالى شهر، ولسبب لا أعرفه فقدتها. وكان محورها مقابلة **تونى موريسون**. وقد رأيت أن يكون محور هذه الرسالة ـ البديلة ـ إزرا پاوند .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إسماعيل صبرى

مارجريت دورا

روائية وبطلة على عرش الأدب الفرنسى

منذ أعمالها الأساسية الأولى مثل «**سد فى وجه المحيط الهادىء**» و «**الحياة المادية**» مروراً بأعمالها الأكثر شهرة مثل «**هيروشيما حبى**» التى تحولت إلى عمل سينمائى شهير - وحتى رواية «**العاشق**» التى باعت أكثر من مليون نسخة - لم تكف **مارجريت دورا** Marguerite Duras عن العمل الذى احتلت به مكانها المتميز فى الأدب الفرنسى وأثارت شغف القراء والنقاد واهتمام الأوساط الأدبية والإعلامية على الدوام.

ويقارن البعض مكانة **مارجريت دورا** اليوم فى فرنسا بالمكانة التى

مارجريت دورا عام ١٩٥٥

كانت للشاعر الشهير **فيكتور هوجو** الذى تربع فى نهاية القرن التاسع عشر على عرش الأدب الفرنسى، وإن أثار استمرار **مارجريت دورا** فى احتلال مكانها ما كان يثيره **فيكتور هوجو** لدى الكاتب **اندريه جيد** الذى أجاب رداً على سؤال حول أكبر كاتب فرنسى فى عصره، أى فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن بعد وفاة **فيكتور هوجو** بحوالى خمسين عاما «أكبر فرنسى اليوم؟ **فيكتور هوجو**... للأسف».. فالكثيرون فى فرنسا اليوم «يقولون مثلما قال **جيد** بشأن **هوجو**، أن **مارجريت دورا** هى أكبر كاتبة فرنسية والروائية المتربعة على عرش الأدب الفرنسى، للأسف!.

والحقيقة أن أسلوب **مارجريت دورا** فى الحديث الدائم عن نفسها وهو ما يعتبره البعض تمجيدا ذاتيا ومبادراتها الاستعراضية وتصريحاتها المدوية المثيرة للجدل وتعقيباتها على بعض القضايا المنظورة أمام العدالة بل أعمالها وكتابتها ذاتها... كل هذا يثير الحنق والسخرية لدى الكثيرين. غير أنه لا يضعف شعبيتها، بل على العكس يلقى عليها الأضواء بصورة مستمرة مما يجعلها تحتفظ وهى فى الثمانين من عمرها باللقب الذى فازت به أثناء الخمسينيات والستينيات أى «معبودة الشباب» ليس فى فرنسا وحدها بل فى أنحاء مختلفة من العالم.

وتعد **مارجريت دورا** من أكثر الكتاب الذين دُرِّست وحللت أعمالهم فى الجامعات الفرنسية، فقد نوقشت نحو مائة رسالة جامعية فى كافة الفروع العلمية ـ أدب معاصر، تحليل نفسى، فنون سينمائية ـ اتخذت أعمالها الأدبية موضوعاً لها. كما نوقش مثل العدد من الرسائل الجامعية فى الولايات المتحدة وكندا.

ويسهم فى هذه المكانة الخاصة التى تتمتع بها **دورا** ثلاثة عناصر أساسية، **أولا**: أسلوبها المميز الذى يتسم بالبساطة والتجريد مع غنائية شعرية رقيقة تقربه من الكتابة الدينية فى بعض الأحيان حتى عند حديثها عن أمور العشق والجنس. وهذا الأسلوب المميز الذى يعرف باسم أسلوب **دورا** بدأ يتبلور منذ ثلاثين عاما مع رواية «**لالول فى شتاين**» ورواية «**نائب القنصل**». وقد اعتبر أسلوبا ثوريا قياساً إلى ما كان سائدا وقت ظهوره. **ثانيا**: انكباب انتصار حركة المرأة فى الغرب على أعمالها؛ إذ رأوا فيها الكتابة «النسائية» الكبرى التى كانوا ينتظرونها. **وأخيرا** فإن يسارويتها ضمنت لها ولاء الكثيرين من شباب جيل مايو ١٩٦٨، وكل هذه العناصر مجتمعة تضافرت فى الواقع لتضفى عليها وعلى أعمالها طابع القداسة فى الأوساط الأدبية والأكاديمية.

فى ٤ أبريل من هذا العام تبلغ **مارجريت دورا** الثمانين من عمرها ويتوافق ذلك مع صدور أول سيرة ذاتية عن هذه الكاتبة، ولعل صدور هذه السيرة الذاتية يكتسب أهمية خاصة فى حالة **مارجريت دورا**، حيث إن أعمالها تستمد مادتها الخام من حياتها ومن تجاربها الشخصية، فالعاشق اليابانى الذى أحب البطلة الفرنسية فى «**هيروشيما حبى**» هو العاشق الصينى بطل أول تجربة غرامية للكاتبة، وهى فى السادسة عشر من عمرها، وهو ما كشفت عنه فى رواية «**العاشق**» التى حازت جائزة **جونكور** الأدبية الفرنسية فى عام ١٩٨٤ فكتابة **مارجريت دورا** تتغذى على «**مشاهد**» من الحياة تتحول تحت قلمها إلى أدب خالص وإلى تعبير شفاف صاف عن الآلام الإنسانية الأكثر شيوعاً، وهذه الكيمياء الخاصة هى الموهبة التى يتحول من خلالها رصاص الحياة إلى ذهب نقى... إلى جمال وشعر.

والحديث عن العلاقة بين حياة **دورا** وأعمالها يذكر بعبارة **أندريه جيد** الشهيرة التى قال فيها أن الفنان لا يجب أن يروى حياته كما عاشها ولكن يجب أن يعيشها كما رواها.

وقد خاضت الكاتبة الصحفية **فريدريك لوبيلى** مغامرة محفوفة بالمزالق بإقدامها على كتابة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«مارجريت دورا أو وزن الريشة» لتكون السيرة الذاتية الأولى من حيث أهميتها وحجمها عن الأديبة الفرنسية الكبيرة، وهى مغامرة اتضح مداها فى مقالات النقد التى صاحبت صدور الكتاب. فقد رأت ناقدة الملحق الأدبى لصحيفة **لوموند** أن هذه السيرة الذاتية تقع على طرفى نقيض مع أعمال وشخصية وحياة **مارجريت دورا** وأنها إساءة للأديبة والروائية الكبيرة وأضافت قائلة «إذا كانت بعض أشكال الخسة والوضاعة المعاصرة تثير المقت والاشمئزاز بصورة خاصة، فإنه من الضرورى حماية العمل الأدبى لهذه الكاتبة الفريدة **مارجريت دورا** من بعض أنواع السيرة الذاتية وأن نتذكر رقتها وحسها الجمالى». كلمات قاسية لم تتفق معها مجلة «**لونوفيل ابسرفاتور**» التى اعتبرت هذه السيرة الذاتية ناجحة تماما وخصصت لها غلاف أحد أعدادها الأخيرة، مما يعكس من ناحية حجم الجدل الذى يمكن أن تثيره **مارجريت دورا** ولو بطريق غير مباشر فى الأوساط الأدبية الفرنسية، ومن ناحية أخرى يبرز دور النقد فى تعميق التحليل والدراسة وإلقاء أضواء جديدة من خلال الآراء المتضاربة بل والمتناقضة على الأعمال الأدبية التى تصدر ولاسيما عندما يتعلق الأمر بأسطورة حية مثل **مارجريت دورا**.

وبغض النظر عن الجدل الأدبى حول قيمة السيرة الذاتية التى صدرت مؤخرا، تبقى حياة **دورا**. جديرة بالاهتمام فى حد ذاتها، تجعل منها بطلة روائية فضلا عن كونها الكاتبة التى تمسك بالقلم. وهو الدور المزدوج الذى ظهر بصورة جلية فى رواية «**العاشق**» فأعمالها الأدبية تختلط بحياتها اختلاطا لا انفصام فيه.

ولدت **مارجريت دورا** فى الهند الصينية فى عائلة من «**البيض البسطاء**» فى المستعمرة الفرنسية منذ ثمانين عاما حينما كان لفرنسا امبراطورية فيما وراء البحار، وقد توفى والدها عالم الرياضيات وهى فى سن مبكرة، وبقيت مع أمها التى كانت تعمل مدرسة للأطفال فى المستعمرة ومع شقيقيها **بيير** و **بول** ويتوفى الشقيق الأصغر **بول** وكانت شديدة الارتباط به وقد انعكس هذا بصورة متكررة فى أعمالها. وتبلغ السادسة عشر من عمرها فتعيش قصة حبها الأولى مع شاب صينى من عائلة صينية كبيرة، وهى القصة التى تعد أنجح أعمال **مارجريت دورا** والتى تحولت إلى فيلم عالمى يحمل اسم الرواية «**العاشق**»

ومع قدومها إلى باريس، تدخل حياتها مرحلة جديدة، وكانت حينئذ تعمل فى دائرة المكتبات، مسئولة عن توزيع الورق المخصص للطباعة على دور النشر، فى وقت بدأ الورق يشح مع اقتراب الحرب. وفى عام ١٩٣٩ تزوجت وتحولت من **مارجريت دوناديو** إلى **مارجريت انتيليم** حاملة اسم زوجها **روبير** الذى كان يعمل كاتبا فى أحد أقسام الشرطة ولم تكن بعد قد أصبحت **مارجريت دورا** وهو اسمها الأدبى الذى عرفت به فيما بعد.

وقد تعايش **روبير** و **مارجريت** مع النظام الجديد الذى تحالف مع **هتلر** معتبرين أن الفاشية نظام قابل للاستمرار، قانعين بالحياة الهادئة، وفى هذه الأثناء بدأت تكتب وكانت الكتابة لديها حينئذ نوعا من التجذر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى الأرض الفرنسية التى لم تكن تشعر تماما أنها وطنها بعد أن تركت وطن طفولتها ومراهقتها، وقد عرضت حينئذ عملها الأول على **دار جاليمار** للنشر تحت اسم **مارجريت دورا** غير أنه رفض.

وفى عام ١٩٤٢ التقت **مارجريت و ديونيس ماسكولا** الذى كان يقرأ المخطوطات الأدبية فى دار **جاليمار**. وتحولت علاقتها إلى قصة حب حقيقية ولم تحاول **مارجريت** إخفاء الأمر عن زوجها أو التقليل من أهمية هذه العلاقة بالنسبة لها. غير أنها أصرت فى الوقت ذاته على الاحتفاظ بزوجها من خلال التقريب بين الرجلين اللذين أحبتهما والربط بينهما بصداقة قوية وهو ما نجحت فى تحقيقه؟! وفى هذه الأثناء ومنذ شتاء ١٩٤٢ على جبهة القتال بدأت القوات الألمانية للمرة الأولى تتراجع أمام **ستالينجراد**. وفجأة لم يعد **هتلر** القوة التى لا تهزم. وعلى هذا الأساس فالاحتلال الألمانى لفرنسا ليس قدراً محتوما لافكاك منه، وبدأت فكرة الانخراط فى صفوف

فرانسوا ميتران فى عام ١٩٤٣

المقاومة تقوى لدى الثلاثى - الذى يجمع الانسجام بين أطرافه وفى سبتمبر ١٩٤٣ قدم صديق من الجامعة يدعى **جورج روزفيلد** - واسمه الحركى فى المقاومة **جورج بوشا**. صديقا حميما له إلى **مارجريت** وزوجها وصديقهما، وكان هذا الصديق الحميم **فرانسوا ميتران** الرئيس الفرنسى الحالى.

وكان **فرانسوا ميتران** واسمه الحركى **فرانسوا مورلان** قد انضم إلى قوى المقاومة فى وقت مبكر أى فى عام ١٩٤١ بعد فراره من الأسر. وقد دفعه خلافه مع **ديجول** بعد لقاء بينهما فى لندن إلى اختيار النضال إلى جانب «**مقاومى الداخل**». وهكذا انضمت **مارجريت** وزوجها وعشيقها إلى الحركة الوطنية لأسرى الحرب التى يقودها **ميتران**، مفضلين معسكره على الاستجابة لنداء الجنرال **ديجول**، وسرعان ماتوطدت الصداقة بينهم ووجدت **مارجريت** أن **ميتران** يتحلى بشجاعة لا مثيل لها «شجاعة عاقلة ورشيدة ومجنونة فى الوقت ذاته» كما لو كان تحدى الموت خلال العمليات الانتحارية «هو شغف حياته الحقيقى».

وفى حديث أدلى به مؤخرا **فرنسوا ميتران** حول علاقته **بمارجريت دورا** قال عند لقائهما الأول الذى تم قبل واحد وخمسين عاما حينئذ، فى عام ١٩٤٣، كانت امرأة شابة آسرة الجمال ذات وجه أوروبى أسيوى رقيق وجاذبية كانت تستغلها دون توقف. ومنذ ذلك الوقت عرفتها فى كل فترات حياتها» وردا على سؤال حول ما إذا كان يعتقد أن **مارجريت دورا** كاتبة كبيرة قال

فرنسوا ميتران «نعم اعتقد انها كاتبة كبيرة بطريقتها التى تتسم بالبساطة والتفرد، فنحن لا نجد لدى مارجريت الشكل التقليدى الذى كان موجودا لدى مدام لافاييت، ولكننى أحب فى أسلوبها نقاء نسيجه. فهى لا تضيع الوقت، بل تذهب مباشرة إلى ما هو أساسى وأنا أمقت بصورة خاصة عدم الدقة فى استخدام اللغة الفرنسية. ولذلك أقدر كتابتها التى تخلو من الحشو والزيادة. وقد تبدو كتابتها عادية بدرجة هائلة ولكننا إذا انتبهنا جيدا سنجد أنها غير عادية، فهناك دائما فى أسلوبها شىء غير متوقع يضفى عليه حيوية وحركة.. أعتقد أن لدى مارجريت دورا ما يؤسر ويجذب هو طريقة حياتها وموقفها من الحياة».

وحول ما قالته مارجريت دورا حول فرنسوا ميتران فى عام ١٩٨١ قبيل وصوله لمقعد الرئاسة للمرة الأولى بأن لديه «شكا جوهريا ونفورا تجاه كل ما هو سلطة» يعلق ميتران المعروف بثقافته الواسعة وحبه للأدب بصورة خاصة «إذا كانت تراني بهذه الصورة فلابد أن هذا حقيقى إلى حد ما. ولكن هذا ليس كل شىء، لقد تحدثنا حتما عن هذا الجانب وفى كل مرة أراها تطرح على الكثير من الأسئلة، ومنذ فترة أصبحنا نلتقى بصورة أقل، فهى لا تريد القدوم إلى قصر الإليزيه. وهذا شىء صممت هى عليه، وبالنسبة لى فإنه من الصعب الاستمرار فى الالتقاء بالأصدقاء والرفقاء كما كنت أفعل فى الماضى. غير أننا عندما نجتمع حول مائدة العشاء فإننا نبقى معا حتى وقت متأخر من الليل».

ويختتم فرانسوا ميتران تعليقاته حول علاقته مع مارجريت دورا، قائلا «أننى أقدر مارجريت تقديراً كبيراً، فهى تتميز بوفاء وإخلاص تام تجاهى. ومن المهم أن يكون للمرء صداقة من هذا النوع فى حياته».

وقد كان تعرف مارجريت على ميتران وانخراطها فى المقاومة بداية تحول فى شخصيتها؛ إذ أصبحت تلتزم بنظام صارم توقفت عليه حياة رفاق النضال. فقد بذلت جهدها لتتحلى بالشجاعة الضرورية، ولتستمر فى التردد على معارفها دون أن تثير الشكوك حول حقيقة انتمائها، ولا سيما مع بعض الأصدقاء المتعاونين مع قوات الاحتلال والتى حين كانت تعرفهم قبل انخراطها مع زوجها وعشيقها فى صفوف المقاومة. وكان من بين هؤلاء جيرانها الذين كانوا يتعاونون مع النازى وكانت تقدر ثقافتهم الأدبية الواسعة. وهكذا فى الوقت الذى كانت تفتح باب بيتها لإيواء رجال المقاومة الهاربين أو اليهود المطاردين، كانت تحافظ على مظهرها الهادىء غير العابىء أمام جيرانها الذين كان يتردد عليهم أشخاص مثل دريو لاروشيل وهنرى ميشو وجير هارد هيلر والأخير كان المسئول النازى عن جهاز الداعية الألمانى الذى وضع فى الأسر العديد من رجال الأدب الفرنسيين الذين واصلوا النضال والمقاومة من خلال أعمالهم الأدبية والفنية.

ومن بين هؤلاء الزوار الذين كان على مارجريت دورا التظاهر امامهم، الرجل الذى كان يسمم حياتها أكثر من غيره وهو شقيقها الأكبر بيير، فقد كانت تشك فى قيامه بتسليم اليهود إلى الجستابو الألمانى فضلا عن أنه كان قواداً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يقدم الفتيات الفرنسيات للألمان، بل لقد حاول فى إحدى المرات عرض شقيقته على زبائن مقهى **الكوبول** بحى **مونبارناس**.

وعلى الرغم من ذلك فقد كانت تساعده وتطلب من أصدقائها مساعدته. وهكذا ترك له **فرنسوا ميتران** حينئذ شقته الصغيرة فى باريس ولكن عند عودته اكتشف أن شقيق **مارجريت** أفرغ الشقة من محتوياتها.

وفى مواجهة هذه الحياة الخطرة التى تحياها **مارجريت** كما لو كانت تسير على حد السكين، فان الكتابة كانت سبيلها الوحيد للاستمرار. لهذا لم تتخل عن الاستمرار فى المحاولة وأعادت كتابة روايتها المرفوضة. غير أن عملها الأول - أو طفلها الأول - كان سيولد ميتا بسبب الرقابة والنقص الشديد فى الورق وقد بذلت قصارى جهدها لكى يرى الكتاب النور، فقد كان ذا أهمية حيوية بالنسبة لها أن يولد الكتاب ويلقى الحب الذى يحتاج إليه. وقد بدأت تهدد حينئذ بأنها ستنتحر إذا لم ينشر الكتاب. واقتناعا منه بجدية تهديدها، أخذ زوجها **روبير انتيليم** مخطوطة الكتاب تحت ابطه، يتردد على جميع الناشرين مؤكدا لهم أن **مارجريت** ستنتحر إذا لم ينشر كتابها ونجح فى مسعاه وصدرت الرواية الأولى **لمارجريت** تحت عنوان «**الوقحون**» وهو كتاب أردات فيما بعد أن تمنع إعادة نشره لأنها ارتأت أنه كثير العيوب! ومع صدور «**الحياة الهادئة**» التى نشرت فى دار **جاليمار** هذه المرة عام ١٩٤٤ أشادت الأوساط الأدبية ببروز كاتبة روائية جديدة.

ولكن فى منتصف عام ١٩٤٤، عشية نزول الحلفاء على الساحل الشمالى لفرنسا، وقع أغلب قادة المقاومة فى الأسر وتعرضت شبكات المقاومة لعمليات مطاردة وقمع شرسة أعقبتها عمليات ترحيل إلى معسكرات اعتقال النازى، وقد ضيقت قوات الجستابو الخناق على مجموعة فرانسوا «**مورلان**» الذى كان البحث عنه جاريا على قدم وساق. وفى أحد الأيام اقتحمت قوات النازى بيت شقيقة **روبير انتيليم** زوج **مارجريت** حيث كانت تلتقى مجموعة **ميتران** الذى نجح فى عدم الوقوع فى الفخ وبمساعدة **البير كامو** نجحا فى تأمين فرار بوشان غير أن **روبير انتيليم** وقع فى الأسر وتم ترحيله إلى معسكر الاعتقال.

وقد حظيت **مارجريت** فى ذلك الوقت ببعض الشهرة ككاتبة روائية غير أن الأحداث فرضت عليها الصمت التام وامتنعت عن الكتابة حتى عام ١٩٥٠ وقد قال عن هذه الفترة من حياتها «لقد وجدت نفسى أمام فوضى هائلة فى الفكر والمشاعر لم أجرؤ على المساس بها وإزاءها كان الأدب يشعرنى بالخزى».

ومع تكشف هول ما كان يجرى فى معسكرات النازى من عمليات إبادة، حاولت **مارجريت** التحرى عن زوجها بكافة الوسائل وطرق كل الأبواب حتى أكثرها خطورة. وهكذا وجدت نفسها فى علاقة مع مسئول من المتعاونين مع قوات الاحتلال. وهى علاقة طلب منها **فرانسوا ميتران** الاستمرار فيها للإبقاء على الاتصال ما أمكن ذلك ودون إثارة الشكوك مع الرفقاء المعتقلين. ومع تحرير باريس فى ٢٥ أغسطس ١٩٤٤ تحررت **مارجريت** من هذه

العلاقة التى استمرت ثلاثة أشهر كاملة كانت تشعر خلالها بالغثيان مما دفعها لإبداء صارمة غير عادية فى عمليات الاستجواب التى قامت بها فيما بعد للمتعاونين مع النازى أو مع من وقع فى الأسر من الأعداء للحصول على معلومات حول المفقودين.

وقد دفع الخوف **مارجريت دورا** إلى الانضمام إلى الحزب الشيوعى للحيلولة بكافة الطرق دون عودة الكارثة مرة أخرى، فهى لم تكن قد قرأت **هيجل** أو **ماركس** ولكنها كانت ترفض عودة العالم الذى قاد إلى الحرب وأهوالها، فانضمامها للحزب الشيوعى كان صيحة غضب على ما حدث وقد قطعت علاقتها مع الحزب الشيوعى منذ بداية الخمسينيات نظراً لعدم اتفاقها مع سياساته الستالينية.

وعند عودة **روبير انتيليم** من معسكر الاعتقال بعد أن تعرف مصادفة وهو بين الحياة والموت على **فرنسوا ميتران** وكان يزور معسكرات الاعتقال مع القائد الأمريكى الذى كان يحرر هذه المعسكرات واحداً بعد الآخر، هال **مارجريت** أن ترى زوجها نصف ميت ورأت حينها أنه حدث انعكاسا لما يمكن أن تنطوى عليه النفس الإنسانية ـ فهى فى بداية الاحتلال لم تكن ترى الفاشية شراً تاماً فهو لم يكن مجرد ضحية بل «بطلا وشاهدا ونبوءة» على مأساة جماعية.

وشيئا فشيئا، بدأت الكاتبة والروائية **مارجريت دورا** تعود لعملها الأدبى لإعادة بناء الماضى، الهند الصينية، الحب الأول، الشعب، المحتل، المستعمر ثم كارثة الكوارث أى ما وصلت إليه الحضارة الغربية من بربرية ووحشية أثناء الحرب العالمية الثانية، محولة حياتها وتجاربها الشخصية وموهبتها الفذة إلى أدب يجعل منها أكبر من يكتب فى فرنسا اليوم، أما حياتها فلم تحاول أن تصل بها إلى مثل أعلى أو تطابق بينها وبين نموذج مسبق. فهى تقول: «ليست لدى أى وسيلة لرؤية ما يسمى» بحياة **مارجريت دورا**، فقط فكرة الموت هى التى تجمع شتات نفسى، أو حب الرجل وطفلى.. لقد عشت دائما دون أن أسعى للاقتراب من أى نموذج كان للوجود».

ومن هذا الشك ومن هذا الألم تولد الكتب الكبرى وهما شك وألم بدأ منذ زمن بعيد فى أرض بعيدة، وطالما تحدثت عنهما ببراعة كبيرة.. **«هذا الفراغ الذى نكتشفه يوما فى سن المراهقة ويبقى مهما فعل المرء للتظاهر بانه لم يكن له وجود».**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صبحى شحرورى

اختفاء المنابر الأدبية

نحن هنا نعيش حالة انحسار ثقافى خاصة على مستوى اختفاء المنابر الأدبية الواحد بعد الآخر فى فلسطين وفى الشتات. ولعلّ السبب الواضح وراء ذلك هو اختفاء الدعم المالى.

فى الداخل ـ الضفة الغربية وقطاع غزة ـ اختفت «البيادر الأدبى» بعد تراجع. وكذلك اختفت «الفجر الأدبى» بعد عدم انتظام فى الصدور، وكذلك أغلقت صحيفتا «الفجر» و«الشعب» وقبل هذا اختفت مجلّات كثيرة أقلّ شهرة أو أقلّ عناية بالثقافة .

فى داخل الداخل ـ فلسطين المحتلة عام ١٩٤٨ـ اختفت مجلّة «الجديد» الحيفاويّة، وهى أشهر المجلات الأدبية هناك، وقد ظلت تصدر منذ عام ١٩٥١، وتعتبر سجلاً أدبياً حافلاً للعرب هناك، يرون فيها مراتهم الأدبية الخاصة، فقد فتحت صدرها لكل الأقلام من كل الاتجاهات، رغم أنها كانت تمثل اتجاهاً سياسياً واحداً. وقد حاول الناقد انطوان شلحت إصدارها من جديد بمساعدة نفر من الأدباء فى الناصرة وحيفا والجليل، ونجح فى إصدار عددين وحيدين ثم أجبر على التوقف.

أما صحيفة «الاتحاد» الحيفاوية اليومية، وهى الصحيفة اليومية الوحيدة هناك، فقد تضاءل حجمها، وتُصدر كل جمعة ملحقاً أدبياً يشكو من الفقر.

أما مجلة «كنعان» التى كانت تصدر فى مدينة الطّيبة ـ تقع على الطرف الغربى للخط الأخضر قرب طولكرم ـ فقد تحولت هى الأخرى إلى صحيفة أسبوعية، وقد كانت ـ والحق يقال ـ متنفساً لنا.

فى «الناصرة» ما زالت مجلة «المواكب» تصدر، وتتطور نوعياً، وقد كانت لهادار، كنا نؤمها عند زيارتنا للناصرة عاصمة الجليل

الفلسطينى الجميلة، غير أن رئيس التحرير **جمال قعوار** نقل قلم التحرير إلى منزله كى يقتصد فى النفقات.

كل هذا يُظهر بشاعة الأزمة التى تتعرض لها الثقافة العربية فى فلسطين، ويؤسفنى أن أنقل أخباراً غير سارة. هذا، وقد انتقلت هذه العدوى إلى اتحاد الكُتّاب الفلسطينيين فى الضفة والقطاع، والكائن فى الرّام على حدود القدس - كى يتمكن الأدباء من زيارته لأن دخول مدينة القدس لا يتم إلا بتصريح - وقد أصابه الشلل هو الآخر، وعلمى به كان نشيطاً، وقد أسهم فى إصدار العديد من الكتب الأدبية، وأعطى الفرصة لعدد كبير من الناشئة. من هذا يتضح أن المنابر المركزية التى كانت توزع على نطاق واسع قد اختفت أو تراجعت، وقد خلق ذلك حالة إرباك فى أوساط الكُتّاب والأدباء والمثقفين الفلسطينيين.

وفى إطار المحاولات لسد النقص، ظهرت مراكز نشاطات محلية على مستوى المدن، ومن الطبيعى أن يكون نشاط هذه المراكز، على اختلاف أنواعها، محدوداً. ويسرنى، فى هذا المجال، أن أشير إلى تجربة لنا جديدة فى مدينة طولكرم، فقد قام نفر من الأدباء هنا بتأسيس كيان أدبى أسموه: **«ملتقى طولكرم الثقافى الفنى»**، ورأس الهيئة الإدارية الشاعر **عبد الناصر صالح**. والمسألة التى تدعو إلى النظر أن نشاطنا فى هذا الملتقى، اقتصر حتى الآن على إقامة الأمسيات الشعرية. وفى الأمسية الأولى دعونا شعراء من المثلث غربىّ الخط الأخضر - كانوا يتبعون مدينة طولكرم قبل عام ١٩٤٨م - وفى أمسية ثانية دعونا شاعرتنا العربية الكبيرة **فدوى طوقان**، زهرتنا الحجرية المقدسة، وشاعر اللهجة المحكية المعروف، من الناصرة، **سعودى الأسدى**. وما يُفرح أن **فدوى طوقان** لم تفقد نشاطها وصلابتها وتدفقها، وأقول صدقاً أنها محط رعاية أبناء شعبنا أينما اتجهت.

ولابد أن أتساءل، هنا، تُرى كم سيكون عدد الجمهور الذى سيحضر لو أننا حولنا نشاطنا عن الشعر إلى أجناس أدبية أخرى؟

ومن الأخبار المفرحة، أيضاً، عودة القاصّ المعروف **محمود شقير** إلى أرض الوطن، بعد إبعادٍ قسرى دام عشرين عاماً، وقد تبوأ، حديثاً، منصب رئيس تحرير صحيفة **«الطليعة»** المقدسية الأسبوعية، ويعمل على إصدار ملحق أدبى خاص بالصحيفة، الأمر الذى نأمل بأن يسد جزءًا من الفراغ.

إن أحد الإشكالات الهامة لدينا، هو الالتباس القائم بين الأدب والأيديولوجيات المختلفة، والذى يحوّل نصوصاً كثيرة إلى شعارات، أو يملؤها بالوعظ المباشر والتنظير بعيداً عن الأدب، دون القدرة على تبين الخيوط التى تربط المؤثرات خارج النص بالنص . كما أن ضغط الأحداث اليومية المتتالية هو البوابة الواسعة لدعاوى المؤيدين لذلك، بل كثيراً ما حدث أن وقفت بعض الجهات الأدبية مع هذا التوجه بقصد كسب شعبية معينة.

أما الالتباس الثانى، فقائم بين الأدب والصحافة، ومظاهره متعددة. فهناك سطوة الصحفيين على الأدب، خاصة المقربين من أصحاب الصحف، ومعظمهم من المؤيدين للدعاوى الأدبية التقليدية، وهناك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ظاهرة الأدباء الحقيقيين الذين يعملون فى الصحافة، فتتبدد طاقاتهم.

إننا نخسر موقعنا المتفرد ـ العيش فى ظل الاحتلال ـ أقصد تراجع المستوى الأدبى، هنا، بسبب هذه الآفات وآفات أخرى كثيرة.

إن اقتناء الكتب مكلف جداً، ومثل ذلك متابعة شراء المجلات الأدبية المتخصصة. صحيح أن الكتب تصل من القاهرة أعنى بعض الكتب، ولكن هذا لا يكفى، فهناك عقبات تعترضها أولها: غلاء الأسعار الفاحش، خاصة إذا عرفنا أن الدخول متدنية، وليست بمستوى الدخول عند أخوتنا داخل الخط الأخضر، وثانيهما: طغيان الكتب التقليدية ذات الصبغة العامة، وقد أدى كل هذا إلى أن كثيرين من الأدباء عندنا ظلوا مشغولين بالمادة الخام الأولى، أو المعنى العام الذى يسمونه المضمون، متناسين أن هذا العام لابد أن يتغيّا الخاص الذى هو الشكل أو الصياغة الفنية. إنها موضوعات خصبة ولا شك، ولكن المحاولات، هنا، سرعان، ما تموت لأن أصحابها، فى الأغلب، غير قادرين على صياغتها بالصورة الفنية الملائمة. وفى حين نقرأ حديثاً عن التناصّ، أو نزوع الأجناس الأدبية المحددة لعدم مطابقة خصائصها، إذ تفقد الحدود بين صلابتها ونصل إلى ألوان أدبية تحمل مقومات تجنيسها فى ذاتها دون أن تخضع لمعايير الجنس، فإننا، هنا، ما زلنا نجهل مقومات وخصائص الرواية كجنس أدبى، ونقع فى دائرة ما أسميه: الكتابة المجانية، أى الكتابة دون معرفة لمقومات الجنس ودون اطّلاع على النصوص العظيمة عربية وعالمية.

(طولكرم)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كريم الأسدى

العالم فى جاليرى العالم الثالث فى برلين

فى التاسع عشر من ديسمبر ١٩٩٣ نظمت المكتبة العربية فى برلين (Das Arabishe Buch) نشاطاً فنياً ـ شعرياً بافتتاحها معرض الفنان الألمانى (Peter Schlack) مصحوبا بأمسية شعرية للشاعر الأندلسى **خوزيه أوليفر** (Jose Oliver) على قاعة جاليرى العالم الثالث (Terzo Mondo) بحضور عدد من الفنانين والأدباء وعشاق الفن والأدب.. كما حضر التليفزيون النمساوى لمتابعة النشاط وتسجيل وقائعه. وكان لافتا للنظر حقا تلك السمة العالمية التى ميزت النشاط فالشاعر «**أوليفر**» إسبانى من الأندلس يكتب باللغة الألمانية ـ إذ ولد فى جنوب المانيا ـ والرسام «**شلاك**» المانى يسكن فى فنلندا، ومنظم النشاط هو المكتبة العربية فى برلين والجاليرى المضيف هو بقعة يونانية داخل العاصمة الألمانية يديرها ويشرف عليها مبعوثون يونانيون والجمهور الحاضر كان مزيجاً من العرب والألمان واليونانيين والأسبان وأبناء أميركا اللاتينية الناطقة بالإسبانية.

غلاف مجموعة شعرية للشاعر «خوزيه أوليفر» من تصميم الفنان «شلاك» اللوحات التى تبدو هنا كانت قد عرضت فى الأمسية.

ولعل الشاعر الأندلسى ـ الذى ينتمى إلى الأندلس أكثر مما ينتمى إلى أسبانيا ـ أصر على أن يجعل النشاط أكثر إثارة وفتنة حينما ابتدأ الأمسية الشعرية بأن احتضن قيثاره وبدأ يعزف ألحاناً بالغة العذوبة من الأندلس البعيدة رافقتها مقطوعات غنائية باللهجة

الإسبانية ـ الأندلسية، مقطوعات موشاة بحزن عربى حتى ليخال معها السامع أنه ترك برلين إلى ديار شرقية قصية، كما لو أنه ارتحل بغتة إلى بغداد أو القاهرة إلى دمشق أو بيروت، إلى الإسكندرية أو البصرة.

غنى الشاعر **أوليفر** لغرناطة وأشبيلية وقرطبة.. وغنى **لغارسيا لوركا** ابن الأندلس الخالد. وكمن ينقل بوحاً قديماً بلغة رائعة الحزن استطاع الموسيقى والمغنى الشاب أن يمهد للشاعر الشاب إذ جعل الأذان رانية لقصائده لا سيما أن الحاضرين الذين لم يعرفوا الإسبانية انتظروا تفسيراً لأغانى أوليفر الإسبانية من قصائد **أوليفر الألمانية**.

ولد **أوليفر خوزيه** عام ١٩٦١ فى قرية "Hausach" فى الغابة السوداء فى جنوب ألمانيا بعد أن هاجر والداه من الأندلس طلباً للرزق.. كان من الطبيعى أن يتعلم **خوزيه** الطفل اللغة الألمانية التى ستصبح لغة كتابته.. وقصائد **أوليفر** محملة بالحنين الجارف إلى مكان أمثل، مكان مفقود، ربما هو أندلسه البعيدة مع إحساس بمرارة الاغتراب، والبحث عن زمن أكثر إشراقاً، وعن إنسان ممتلئ بالحب.

فى التراتيل التى عزفها الشاعر يصل إلى السامع صوت حداء مكتوم يحن إلى عالم قديم قدم الطفولة، عالم أنهر ووديان كبيرة، صليل حصى وقياثر، شموس غارية فى آفاق بعيدة وبوح مخنوق، بوح من يستل رماحاً من جسده ويلقيها قربه دونما نأمة.

جاء معرض الرسم متوافقاً مع الأمسية حيث أكد الرسام الألمانى (Peter Schlack) على موضوعة القارب وموضوعة الحيوان كما لو أنه أراد أن يشير إلى فكرة الرحيل، إلى فجر التاريخ البشرى حيث القارب والحيوان واسطتان ساهمتا بشكل كبير فى اكتشاف الإنسان لمجاهيل أرضه منذ أقدم عصور التاريخ..

ويتضمن الربط بين القارب والحيوان ربطا بين عناصر الماء والحركة والحياة.

ولد الرسام **بيتر شلاك** فى مدينة شتوتكارت جنوبى ألمانيا عام ١٩٤٣ وهو بالإضافة إلي كونه فناناً فإنه كاتب وعالم نفسانى.. صمم الفنان **شلاك** للشاعر **أوليفر** أغلفة بعض دواوينه الشعرية. ويتخذ الآن من العاصمة الفنلندية هلسنكى مكاناً لإقامته ولبعض نشاطه الفكرى والفنى.

أما الشاعر **خوزيه أوليفر** فقد ولد عام ١٩٦١ فى هاوساخ (Hausch) جنوبى ألمانيا من عائلة أندلسية تنحدر من ملقه هاجرت من أجل العيش وطلب الرزق ـ كما أسلفنا ـ درس اللغات اللاتينية، والألمانية، والفلسفة فى جامعة فراى بورغ، وساهم فى الكثير من النشاطات الأدبية فى ألمانيا، وحصل على بعثة بيت الأدب فى شتوتكارت ـ ألمانيا. يعمل مع عدد من الموسيقيين منذ العام ١٩٨٦ تحت مفهوم (الشعر حوار موسيقى، بين، اللغة والغناء). قام بسفرات دراسية إلى أسبانيا وبيرو. كما نشر العديد من أعماله الأدبية: قصائد، مقالات، طروحات أدبية فى صحف ومجلات فى ألمانيا، وسويسرا، وبيرو. نترجم له هنا بعض شعره..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نماذج من شعر خوزيه أوليفر

ديالكتيك Dialektik

إلى ديترش غوبل

فكرتُ طوال فترة العصر
بكمال الإنسان
أخيراً
وضعتُ أسطوانة شوبرت
(غير المكتملة)
مفتونا كنت

•

نصر Sieg

طويت الأعلام بعد بطولة العالم بدا الشعب راضياً فى ألمانيا
أبواق السيارات
توقظ صدى آخر

•

"Wendehalse" *

«نهّازو الفرص»
خُلعت الأقنعة القديمة
لبست الوجوه
الجديدة قاطعوا الرقاب
هم دائما الآخرون

---

* تعبير Wendehalse ترجمته الحرفية «الرقاب الدائرة» ويستعمل للتعبير عن أولئك الذين ينتهزون الفرص ويتكيفون مع الأحوال المختلفة.